



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

- + *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.
- + *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.
- + *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.
- + *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertarti di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

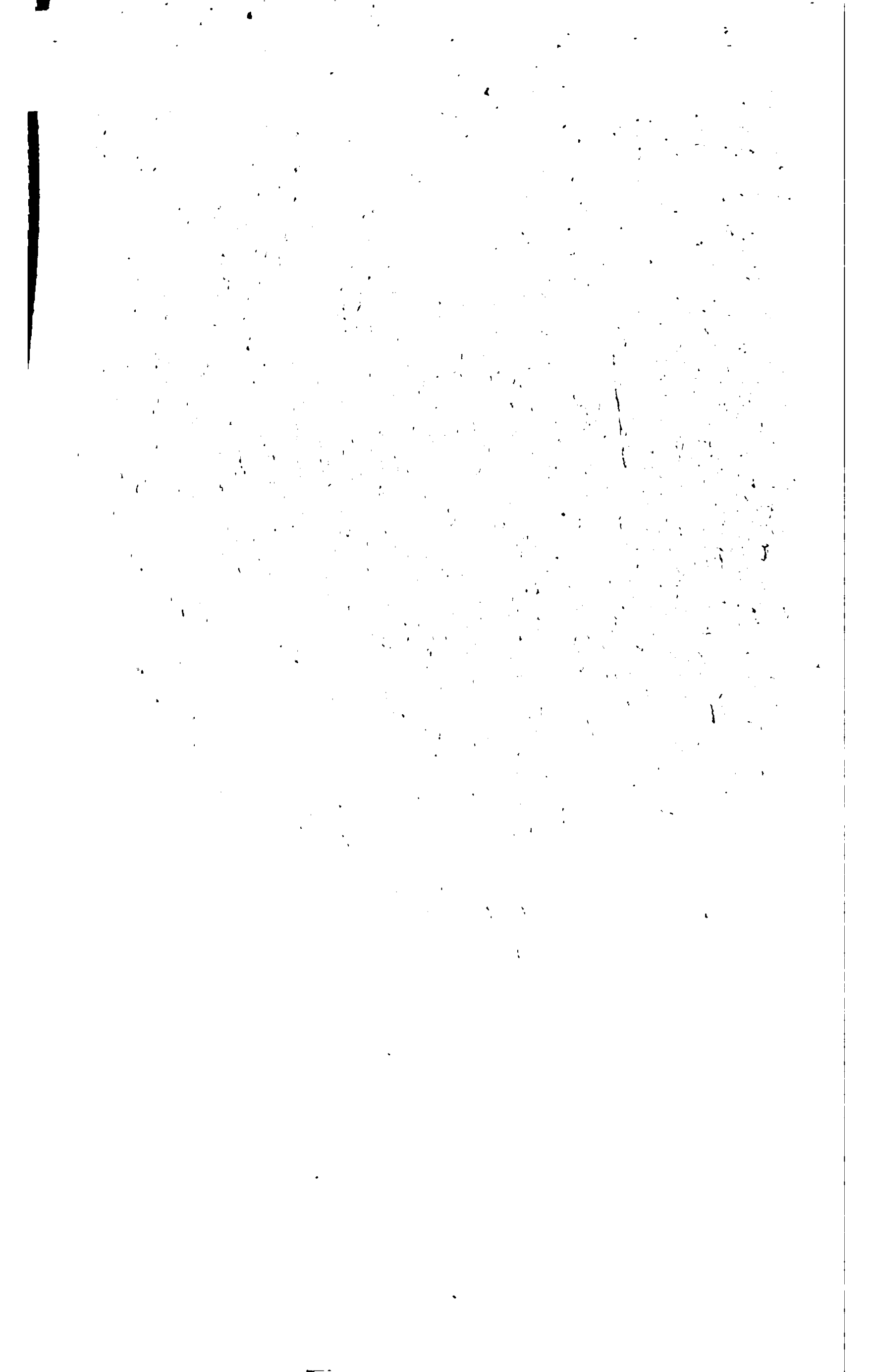
Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da <http://books.google.com>



LIBRARIE
CHIGAN.

PR
2898
I5
C53
1897





Teoria

GIUSEPPE CHIARINI

STUDI SHAKESPEARIANI



LIVORNO

TIPOGRAFIA DI RAFF. GIUSTI

EDITORE-LIBRAIO

—
1897

Theo. W. Koch

GIUSEPPE CHIARINI

STUDI SHAKESPEARIANI



LIVORNO

TIPOGRAFIA DI RAFF. GIUSTI

EDITORE-LIBRAIO

—
1897

IA

INDICE

Il matrimonio e gli amori di G. Shakespeare (1890).	I
Le fonti del <i>Mercante di Venezia</i> (1892)	
Il giudeo nell'antico teatro inglese (1892)	
<i>Romeo e Giulietta</i> : le fonti (1887)	
<i>Romeo e Giulietta</i> : la tragedia (1888)	
Le donne nei drammi dello Shakespeare e nella <i>Commedia</i> di Dante (1888).	
La questione baconiana (1889)	

NOTA

Gli scritti raccolti in questo volume furono composti e per
prima volta separatamente negli anni dal 1887 al 1892. La data
nell'indice al titolo di ciascuno scritto indica l'anno in cui quest
posto è pubblicato.



•

•

IL MATRIMONIO E GLI AMORI

DI GUGLIELMO SHAKESPEARE

INTRODUZIONE

Uno dei punti più controversi della vita di Shakespeare è il suo matrimonio. — Fu esso o infelice? La donna ch'egli sposò fu buona, gente, degna di lui? Ed egli l'amò, le fu sempre fedele? — Dei cinquanta biografi del poeta, ventisei rispondono a queste domande in un modo, e ventiquattro nel modo opposto. Io veramente ho contati; e nemmeno li ho letti tutti; ma il numero dei biografi sarà piuttosto maggiore che no, e la proporzione fra gli uni e gli altri, giudicata dai più autorevoli, se non sarà della metà esatta, poco differirà. La ragione di questo fatto è semplice. Della vita dello Shakespeare si sa poco; della vita coniugale anche meno; per questo i biografi, che han voluto dirne qualche cosa, hanno dovuto lavorare o poco o molto di fantasia.

I biografi appartengono tutti, più o meno (alcuni magari senza saperlo), alla razza dei critici: i critici sono la gente più audace di questo mondo. Date loro un po' di carta stampata, un volu-

mini grandi tutti i fatti e i particolari più minuti, e di andarli cercando e divulgando riguardo, senza discrezione, senza criterio: e fra il pericolo che della vita dello Shakespeare avesse a saper troppo, e il dolore che se ne troppò poco, dice: meglio questo che quello. Il fondo, il dolore che non se ne sappia quasi mostra di sentirlo, anzi lo sente di certo, anzi. Ed è naturale; perchè questa curiosità di conoscere la vita dei grandi uomini l'abbiamo tutti; ed è curiosità ragionevole. Il signor Walter l'ha in grado piuttosto maggiore che minore dell'ordinario, senza di ciò non si sarebbe messo a scrivere la nuova vita, la vera vita, dello Shakespeare.

Mettiamo che un giorno o l'altro accadesse un fatto quasi impossibile; che da un angolo ignoto della vecchia Inghilterra saltasse fuori un involto di lettere autografe dello Shakespeare, o un libro di ricordi, o un fascio qualunque di documenti riferiti al poeta, che ci facessero conoscere tutto l'uomo, *et in cute*, e tutte le circostanze della sua vita, dalla sua infanzia, da giovane, nella famiglia, nella scuola, coi compagni, nei primi suoi amori con la donna che poi sposò, quali furono i suoi studi e le sue occupazioni, la sua vita nella scuola; quali le ragioni che lo trassero a Londra, quale la vita che là condusse; quali i suoi sentimenti e i suoi rapporti verso la moglie e la famiglia, e la sua dimora nella capitale, e dopo il ritorno a Stratford: mettiamo che questo fatto quasi impossibile accadesse; uno dei primi a rallegrarsene di quelli che ne proverebbero maggior piacere, credo, il signor Walter. Cioè, adagio; non rallegrerebbe, se i nuovi documenti dimostrassero che lo Shakespeare fu nè più nè meno che

so, religioso, esemplare, che per un caso, che pure ponenti venisse fuori un uomo Valter molto probabilmente re, e forse si proverebbe a ebbe, che quei documenti

in bel dire, che la vita dello sciamo abbastanza, se a ciò amo per conoscenza applica valevole qualità dell'intelligli, quando e dove il poeta virilità, visse e lavorò; cote delle poesie e dei drammi a chi si maritò, quali e passò gli anni della breve sepolto. Quanto al resto, la rsi all'amore di Viola nella a un foglio bianco; ma su ssiamo scrivere molte cose, 'arte e la penetrazione ne-

o appunto questo sistema, e . avere l'arte e la penetra- dei cinquanta e più biografi i prima del signor Walter neo ciò che il suo intelletto , della vita e alle opere del ene, che cosa è risultato da letto; è risultato che sopra nti del foglio bianco, quello re la storia del matrimonio llo Shakespeare, una metà scritto una cosa, e l'altra

metà la cosa perfettamente opposta. Ora, dall'una parte e dall'altra sono eruditi e molto valore, chi avrà il coraggio di assider tra loro, e dire: questi han torto, quelli han — Chi avrà il coraggio? — Oh! il signor V un coraggio molto maggiore. Egli giudica blocco gli scrittori della vita dello Shakespeare han preceduto, così: " Nel trattare di c nerosa, nobile e pura natura d'uomo, che f kespeare, i biografi hanno mostrato, e se mostrare da un pezzo, una mediocrità oltre pefacente „ Tuttochè l'egregio scrittore n del suo libro sembri fare una eccezione per fra i più benemeriti ricercatori della vita inglese, ch'egli cita onorevolmente, io mi di dire che il giudizio di lui che ho riferit namente leggero ed ingiusto; ingiusto in modo verso quei biografi cui mira più dire quelli cioè che rappresentarono lo Shakespeare diverso da come lo ha rappresentato lui.

Ho detto poco avanti che questi biog tutti gli altri che precedettero il signor Wa varono a conclusioni più o meno diverse seguendo il sistema stesso seguito da lui; m male: la maggior parte di essi, qualunque conclusioni alle quali arrivarono, ci arriv guendo un sistema molto più conforme a della ragione e della critica, che non sia guito dal signor Walter. E tuttavia il signo giudicandoli come li giudica, vuol dirci in ch'egli solo fra tutti ha saputo applicare senza della vita e delle opere dello Shakespe talletto, ch'egli solo fra tutti ha saputo sc foglio bianco di essa vita quello che veri

quali e fra i quali il poeta visse: e per quanto, uccelli che cantano, erbe verdi e fiumi correnti e siano, come il biografo stesso osserva, oltre che Warwickshire, da per tutto, non c'è dubbio che simile commento alle opere dello Shakespeare sia avere, entro certi limiti, la sua utilità, e riu-
e piacevole.

Diciamo subito che, considerato sotto questo atto, il commento del signor Walter non potrebbe r migliore; poichè egli mostra di conoscere e di r familiari il Warwickshire e i dintorni di Londra e la casa sua. Scorrendo il suo libro, si sente, si e, ch'egli ha cercato, osservato, studiato, ammi-
i con una specie di devozione religiosa ogni luogo lo Shakespeare vide o potè vedere; ha calpe-
o ogni zolla ch'ei calpestò o potè calpestare; è rato in ogni casa ov'ei mise o potè mettere il le; ha fissato gli occhi su tutti gli oggetti che arono essere veduti da lui; e tutto ciò che ha ve-
o, osservato, ammirato, tutto ha messo sotto gli ri del lettore, se non con l'arte di un'abile espo-
ne, con molta abbondanza di parole sgorganti cuore, e con una ricchezza di disegni illustrativi, non credo si trovi in altra opera di questo genere, arto non si trova in nessun'altra biografia dello kespeare.

Ma quando il signor Walter, andando innanzi, le col libro così commentato rappresentarci l'uo-
metterci sotto gli occhi la vera vita di lui, egli tende, diciamolo francamente, un po' troppo. Non pre lo scrittore è l'uomo, tutto l'uomo; è, se vo-
mo, la parte migliore dell'uomo, cioè l'ideale; ma sempre alla parte ideale corrisponde la reale; i il più delle volte non corrisponde; e perfetta-

mente non mai. Stimo inutile citare esempi, chi conosce la storia delle letterature antiche e moderne debbono essere familiari.

Tuttavia manco male se quello che il signor ter vuole si fosse provato a farlo con un'ombra siasi di dimostrazione e di ragionamento. Ma ne descrive, racconta, afferma. Quando si tratta fatto nuovo, egli per tutta dimostrazione si contenta di dire: il fatto è, o pare, abbastanza provato: poi siano, dove siano, e da chi recate le prove, ciò il lettore non deve occuparsi. Il fatto è, o provato al signor Walter, e basta. Rispetto per le tradizioni e alle congetture, egli ha un sistema semplice, e molto comodo. Se gli piacciono, le accetta e le dà per fatti veri e dimostrati; se non gli piacciono, le rigetta senz'altro, come favole assurde.

Quanto diversamente i precedenti biografi! Cominciano dal Malone e venire fino al Halliwell (nomino soltanto il più benemerito fra gli antichi e il più benemerito ed autorevole fra i moderni) in generale, non affermano che i pochi fatti sono provati: quanto al resto discutono. Hanno anche ciascuno un concetto suo proprio della persona del poeta, concetto formatosi in loro per lo studio delle opere, de' tempi di lui, e di tutto ciò che ad esse si riferisce; concetto nel quale è, s'intende, molto di soggettivo (se così non fosse, quel concetto sarebbe in tutti lo stesso). E da quel concetto muovono, e minano a una a una le tradizioni, e le accolgono o le respingono, secondo che paiono loro probabili o improbabili; ma del loro parere dicono le ragioni: e, partendo da quel concetto, traggono dagli scritti del poeta i pochi fatti della sua vita accertati, e dalle leggi della natura umana, argomento a congetture onde

MATRIMONIO E GLI AMORI

toti di essa; ma le congetture danno e niente altro. Sopra questi uomini meriti della letteratura Shakespeariana ogni studioso del gran poeta sente riconoscenza, il signor Walter lascia, genua sua prosa, piombare, come abina condanna di *stupefacente medio-* davvero stupefacente.

ella *Vera vita* e di altri due recenti di Shakespeare (1) mi fece tornare col estioni agitate dai biografi e dai critici. Matrimonio del poeta e agli amori di onio parla a lungo il signor Walter, à minuti particolari che lo precede- gnarono e lo seguirono, come se ne none, e descrivendo le qualità della akespeare, come se fosse stata una conoscenza. Quanto agli amori del non abbiamo altra guida che i suoi i sonetti, ci viene innanzi il signor singolare scoperta, discussa fino da ora alcuni giornali inglesi, ed annunte in Italia dal prof. Olivieri nel di- alla sua recente traduzione dei sonetti di Shakespeare.

e degli amori si collega naturalmente Io parlerò prima di questo, poi degli

Sonnets, edited with notes and introduction by Tuo- 90. — *I sonetti di William Shakespeare*, tradotti per la da ANGELO OLIVIERI; Palermo, 1890.

trin
sa
fine
anr
Ha
mei
Str
pag
que
dog
Fol
con
ma
nov
ma.
Do
cer
che
più
kes
di

ebbraio del 1585 furono battezzati nella
 altri due figli dello Shakespeare, ge-
 chio e una femmina (Amleto e Giuditta)
 probabile, un giorno o due innanzi. Poco
 ita di questi due figli lo Shakespeare
 tratford e andò a stabilirsi a Londra,
 per circa 26 anni; durante i quali tor-
 o in tratto al suo paese (ordinariamente,
 volta l'anno) a rivedere la famiglia, e
 i denari che veniva guadagnando come
 re drammatico nella capitale. Poi, verso
 dogli aver guadagnato abbastanza, la-
 e si ritirò a Stratford, dove passò gli
 o anni della sua vita; essendo, come è
 nell'aprile del 1616, all'età di soli cin-
 nni. Nel testamento, fatto pochi mesi
 orire, lasciò alla moglie il *suo secondo*

e notizie certe intorno al matrimonio
 reare e alle relazioni sue con la moglie.
 Phillips aggiunge che il matrimonio le-
 me allora usava, specie nei piccoli paesi
 agne, essere preceduto di alcuni mesi
 essa, o contratto di nozze, pel quale gli
 ideravano già marito e moglie, e pote-
 metudine almeno lo permetteva) convi-
 medesimo tetto.

e far meraviglia che i biografi, volendo
 e e nude linee disegnare un quadro più
 iuto e particolareggiato della vita co-
 Shakespeare, si sieno trovati poco d'ac-
 ultato finale dell'opera loro; e nè anche
 aviglia che, a parte la varietà dei par-
 ieno divisi in due schiere, quasi uguali

per numero e per autorità; l'una delle quali ha presentato quella vita sotto un aspetto, l'altra sotto l'aspetto opposto. Il punto più oscuro (e quello naturalmente sul quale i biografi si divisero) era, se il matrimonio fosse stato felice o infelice: questo bisognava chiarire; ma a chiarirlo mancavano gli elementi. Intorno alle qualità fisiche e morali della donna, intorno al carattere di lei, all'intelligenza, alla cultura, nessuna notizia: nè molte le notizie intorno al carattere del marito; anzi, si può dire, una sola, di cui fanno testimonianza i contemporanei; ch'ei, cioè, fosse gentile. Per sopperire a questa mancanza di notizie i biografi ricorsero agli scritti dello Shakespeare, non che l'andar, come fecero, a pescare nei drammi di lui allusioni ai fatti particolari della sua vita, del suo matrimonio, alla moglie, il cercare nei discorsi dei suoi personaggi le opinioni e i convincimenti personali di lui, era, per la natura stessa di quei scritti, e per la serena oggettività in essi spiegata, alquanto pericoloso. Le sole poesie dello Shakespeare che parevano avere un carattere soggettivo, che a lui solo avevano (benchè taluni, anche valentuomini, negassero), e che per ciò potevano spargere un po' di luce sulla vita dell'autore, erano i sonetti; ma la loro vantata oscurità, mantenuta e accresciuta da una grande varietà dei commentatori e dei commenti, fu la cagione che i biografi li tirassero chi da una parte, chi dall'altra, ciascuno secondo le convinzioni e gli intendimenti suoi: cosicchè anch'essi finora non sono virati a provare gran cosa. Se non che le ricerche e gli studi più recenti di critici coscienziosi e imparziali sono venuti diradando a poco a poco le tenebre che avvolgevano quelle poesie, e facendo ragione di parecchie interpretazioni strane, capricciose, an-

matrimonio fosse incinta d'un mese più o d'un meno, se nell'essere incinta non c'era niente di più. All' Elze, il quale ha esaminato e discusso tutta questa materia con molta larghezza di criteri e equanimità di giudizi, pare evidente che ci dove essere ragioni speciali per desiderare che il contratto matrimoniale ricevesse prontamente la sanzione legale o ecclesiastica; perchè egli non crede che il contratto fosse usanza comune, come il Hal Phillips afferma; o forse non dà ad esso tutto il valore che questi gli attribuisce.

Come si può, proseguono i sostenitori della felicità, dire conveniente per lo Shakespeare il matrimonio con una donna, che era già matura quando egli era sempre un ragazzo? Simili matrimoni non li conserva l' Elze, sono, per regola generale, infelici. La regola che ha suo fondamento nelle leggi inalterabili della natura. Che lo Shakespeare ragazzo si accendesse di una donna che avea parecchi anni più di lui, si capisce; perchè accade facilmente che i poeti vani di temperamento poetico si innamorino di donne superiori a loro d'età. " Basta, dice l' Elze, rantare l'amore del Byron per Maria Chawort e Coleridge per Lamb, dello Schiller per Laura, del Goethe per la signora di Stein „. Ma doveva Anna Hathaway aver la famiglia di lei incoraggiare alle nozze con un ragazzo inesperto acciecato dalla passione?

Il De Quincey crede che lo Shakespeare fosse essere attirato da Anna e dai parenti di lei, o che per lo meno ebbero troppa fretta nell'accettare le attenzioni del giovine per la ragazza. Il Grant è molto più severo, anzi duro nel giudicare di questo matrimonio, non mette neppure in dubbio che la condotta fosse biasimevole, e dice senza tanti complimenti

DI GUGLIELMO SHAKESPEARE.

Il Gervinus notò che le donne nei primi drammi dello Shakespeare generalmente sono cattive e arpatiche; e in questo fatto credè vedere un riflesso della esperienza personale del poeta. L'Elze ci trova una conferma della supposizione del De Quincey, che cioè il giovine Shakespeare fosse attirato da Anna, in questi versi del sonetto 41:

Tu sei gentile, e perciò sei fatto per esser vinto,
Tu sei bello, e perciò sei fatto per essere assalito;
E quando una donna invita, qual figlio di donna
Le volgerà scortesemente le spalle, prima ch'essa abbia
[trionfat

“ Qui, soggiunge l'Elze, non si può non fare la questione se sia puro accidente che lo Shakespeare ne sue prime poesie, *Venere e Adone* e *Il compianto d'una amante* ponga la violenta passione d'amore nel petto della donna. Non può il suo amore con Anna avere qualche somiglianza con quello fra Venere e Adone? La pittura che il poeta ne fa è di una verità così meravigliosa, che par naturale credere ch'egli parlasse per esperienza personale. Ancora: non è possibile che siano accadute fra lui ed Anna scene simili a quelle ch'egli così vivamente descrive nel *Compianto di una amante*? „

Alcuni degli altri luoghi delle opere, nei quali sostenitori della infelicità del matrimonio del poeta trovano un'allusione ad essa, sono questi. Nel dramma *I due gentiluomini di Verona* il poeta dice che il folle amore può essere la rovina di una giovine vi-

..... Come l'indocile germoglio
È rosso dal verme prima che sbocci,
Così il giovine e tenero spirito è dall'amore
Tratto alla follia; appassisce nel germoglio,

Perde in sul bel principio il suo verde
E tutti i belli effetti delle future speranze.

Nel dramma *Racconto d'interno* Polisseno dice al figlio:

..... La ragione vuole che mio figlio
Scega da sè stesso la moglie, ma la stessa ragione [vuole]
Che il padre, le cui gioie non sono altro
Che una bella posterità, possa dare qualche consiglio
In tale affare.

* Queste parole, dice l'Elze, sono forse una malinconica confessione che lo Shakespeare non chiese il consiglio di suo padre quando si ammogliò „. Ma il luogo, che tutti citano come più chiaramente allusivo all'infelice matrimonio del poeta, è questo, nella commedia *Ciò che volete*. Parla il duca Orsino a Viola travestita da paggio.

..... La donna sposi
Uno che abbia più età di lei; così essa sarà adatta al marito,
Così terrà l'equilibrio nel cuore di lui.
Perchè, o ragazzo, per quanto noi ci vantiamo,
Le nostre affezioni sono più volubili e instabili,
Più vive, più vacillanti, più presto traviate e vin
Che quelle delle donne.....
Però la tua amante sia più giovine di te:
Altrimenti la tua affezione non potrà essere dure
Perchè le donne sono come le rose, il cui bel fior
Appassisce appena, è in un istante appassito.

* È egli possibile, domanda l'Elze, non ric
in queste parole il lamento del poeta per il
funato matrimonio? „ * Più tardi, proseg
tivo, sembra che lo Shakespeare avesse dei
pensieri intorno al
stesso era stato fatto.

mettere innanzi per iscusarlo, esso non fu certamente in perfetto accordo con gli usi del tempo. Nei ripetuti ed espressi avvertimenti che, nella *Tempesta*, Prospero dà a Ferdinando dopo avergli promessa in isposa la figlia, si sente un modo profondamente tristo del poeta di considerare quel primo periodo della sua vita, e i malinconici effetti che ne derivarono „

Se tu rompi il nodo della sua verginità innanzi
 Che tutte le sante cerimonie s'iano
 Con tutte le regole del sacro rito compiute,
 Non lascerà il cielo cadere la dolce rugiada
 Che dee far prosperare questa unione; ma lo sterile odio,
 Il dispetto dal torvo occhio e la discordia semineranno
 Il vostro letto nuziale d'una sì odiosa zizzania,
 Che voi lo odierete entrambi: perciò aspettate
 Che le faci d'Imene s'iano accese per voi.
Non sciogliere alle tenerezze
 Troppo il freno: i più forti giuramenti son paglia
 Al fuoco dei sensi: sii più riservato,
 Altrimenti, buona notte alla tua promessa.

Il Grant White crede che abbiano una relazione col matrimonio dello Shakespeare anche le parole che Leonte pazzamente geloso pronunzia all'indirizzo di
 nda dell'atto primo del
 Di' pure, dice Leonte a

sgualdrinella che si dà

sulti, Leonte gitta contro
 il più grave. Al Grant
 e il poeta potesse scri-

che tocchi la persona del poeta „; e non c'è ragione, soggiunge, di fare per quei luoghi una eccezione a questa lode. Quelle allusioni, dice egli, sono semplici congetture non giustificate nè da testimonianze antiche, nè da tradizioni: e volendo far congetture, era più equo e più ragionevole, specie trattandosi d'una donna, eccedere in carità che in durezza. Rispetto poi alle parole di Leonte a Cammillo nel dramma *Racconto d'inverno*, che il Grant White crede ispirate dal risentimento del poeta verso la moglie, egli ritorce contro il critico la stessa argomentazione di lui, così: Certo, se lo Shakespeare avesse avuto cagioni di risentimento contro la moglie, scrivendo le parole che mette in bocca a Leonte, ed altre simili contro le donne, “ egli avrebbe pensato a sè stesso; ma non gli sarebbe sfuggito che ci avrebbero pensato anche gli altri, ed una ragionevole delicatezza lo avrebbe trattenuto dal dire cose che potessero applicarsi alle sue faccende domestiche. Gli uomini di delicato sentire non scrivono nelle loro pubbliche pagine niente che porgasi acconcio ad alimentare lo scandalo intorno al loro nome e alla loro famiglia. L'uomo che ha nel suo corpo un cancro nascosto, sarà naturalmente l'ultimo che parlerà di cancri a proposito d'altri. Si può appena pensare che lo Shakespeare mancasse a tal segno del senso della convenienza, da potere scrivere i luoghi in questione, senza avere la certezza che nessuno avrebbe potuto dire ch'egli metteva in pubblico le miserie di casa sua. Cosicchè, dice l'Hudson, le mie conclusioni sono perfettamente contrarie a quelle del signor White. Quanto poi alla necessità di personale esperienza intorno alle cose delle quali un poeta scrive, perchè, se la ammettiamo pei luoghi dove si parla di matri-

GLI AMORI

remo, per esempio, am-
re i terribili rimorsi di

quali l'Hudson vede una
respeare per la moglie

no è stata la mia assenza
o!
cui giorni veduto,
bre per ogni dove!

.
ti accompagnano,
muti.

nella primavera,
dei suoi colori e ornamenti
i giovinezza in ogni cosa,
saltava con lui;
il dolce odore
d'ore
a novella,
bo grembo ove crescevano;
glio,
i rosa;
le immagini di piacere,
di esse tutte.
e, voi lontana,
con l'ombra vostra

o errando qua e là,
agli occhi di tutti;
ti, venduto a vil prezzo
[ciò ch'era più caro,
affezioni.
to la verità

Oh, per amor mio, rimproverate la fortuna,
La Dea colpevole delle mie cattive azioni,
Che non provvede alla mia vita in modo migliore
Che con pubblici mezzi, i quali generano pubblici costumi.
Perciò sul mio nome è impresso un marchio;
E perciò la mia natura porta, per così dire,
Il segno del suo mestiere, come la mano del tintore.

Accusatemi pure che io ho lesinato
La ricompensa che avrei dovuto ai vostri grandi meriti;
Che io ho dimenticato d'invocare il vostro carissimo amore,
Al quale tutti i legami mi avvincono di giorno in giorno;
Che io ho troppo praticato gente sconosciuta,
E che ho gittato al tempo i diritti da voi a troppo caro
[prezzo acquistati.

L'Hudson è convinto che quando il poeta scriveva questi versi, i suoi pensieri viaggiavano verso la casa ove dimorava la sposa della sua giovinezza, la madre dei suoi figliuoli. Ciononostante egli non crede, come abbiamo visto, che il matrimonio dello Shakespeare fosse in tutto e per tutto lodabile.

Due dei biografi che dipingono quel matrimonio come una fortuna ed una provvidenza per il poeta sono il Knight ed il Saint Baynes.

Il Knight combatte in particolar modo il De Quincey; dice che tanto lui, quanto gli altri che la pensano come lui, hanno voluto dare troppa importanza alla differenza d'età fra lo Shakespeare ed Anna; e non crede affatto che la dispensa dalle pubblicazioni d'uso per il matrimonio potesse avere ragioni particolari, tanto meno quella che lo sposo fosse costretto ad affrettare le nozze per riparare una precedente imprudenza. Anche egli, come il Halliwell Phillips e il Saint Baynes, ritiene che il contratto di nozze avesse forza di valido matrimonio; e fa alcune osser-

sedimenti nel suo paese natale, con la intenzione di ritirarsi là. Ora sarebbe strano che il poeta dicesse male della moglie, proprio allora che stava affrettando il momento di riunirsi a lei. Oltre ciò, il caso a cui si riferisce la risposta del Duca è diverso da quello dello Shakespeare. Il Duca domanda a Viola, (che sta al servizio di lui come paggio, e ch'egli perciò crede un uomo) l'età e la figura della donna ch'egli ama; e Viola risponde ch'essa ha presso a poco l'età e la complessione del Duca: a che il Duca esclama: *Per Iddio, è troppo vecchia*. E prosegue:

.....La donna spòsi

Uno che abbia più età di lei; etc. etc.

Il Duca, dice il Knight, deve nella commedia, secondo la concezione che del carattere di lui ebbe il poeta, essere un uomo maturo, di trentacinque o quarant'anni; e così la differenza fra lui e Viola è di una ventina d'anni circa. È giusta perciò l'osservazione del Duca rispetto a Viola, cioè al paggio, che dovrebbe sposare una donna maggiore a lui di venti anni; ma non sarebbe egualmente giusta applicata al caso dello Shakespeare, poichè la differenza d'età fra lui e sua moglie era molto minore, e specie al tempo in cui egli scrisse il dramma poteva dirsi leggera; e quella leggera differenza sarebbe stata una ben magra scusa al non essere egli rimasto fedele nella sua affezione per lei.

Intorno agli altri tre luoghi delle opere dello Shakespeare citati dai sostenitori della infelicità del matrimonio del poeta, e da me riferiti (i versi del sonetto 41, le parole di Polisseno al figlio nel dramma *Racconto d'inverno*, e le parole di Prospero a Ferdinando nella *Tempesta*), non so che sieno state fatte dagli oppositori osservazioni particolari.

DEGLI AMORI

ni pare così egregiamente
nt Baynes, che non credo
io, per compiere questa
non riferirla quasi nelle
dendo " ai molti biografi
tenuto che il matrimonio
eniente, ed infelice nelle
Baynes dice: " È neces-
sibile forza la ben fondata
well Phillips, che non vi
idenza diretta in nessuna
ficilmente il matrimonio
chè le due famiglie erano
o Shakespeare aveva co-
fino da fanciullo. Se il
, o no, lo Shakespeare fu
on maggiore competenza
utta la letteratura che si
o niente che dia appiglio
lui. Tanto il matrimonio
e, che ogni possibile evi-
rare ch'esso fu, non solo
affetto, ma un fortunato
me per la moglie, che ri-
a, venerata e amata dai
narito fino alla fine. Con-
più larghi aspetti, e spe-
utura carriera del poeta,
trimonio diede a lui, nel
certo e agitato, un centro
ivo supremo di operosità
è produrre un effetto sa-
a natura così riccamente
di appassionato impulso,

combinati con rare facoltà di previdenza riflessiva padronanza di sè. Ove alla serenità e profondità d' genio nella commozione e nella immaginazione, Shakespeare non avesse unito una straordinaria forza di carattere e saldezza di propositi morali ed artistici, ed ove questi elementi non fossero stati stimolati per tempo ad una continua operosità, egli ne avrebbe potuto percorrere una così splendida e non interrotta carriera. Niente è forse una prova più diretta del maschio carattere dello Shakespeare, che il pronto e serio modo col quale egli assunse fin dal principio la piena responsabilità de' suoi atti, e a frontò senza sbigottirsi il vasto ordine di doveri che essi gl'imponavano. Egli stesso ci ha detto che

Amore è troppo giovine, e perciò non può sapere che

[cosa è la coscienza]

Tuttavia chi ignora che la coscienza è figlia dell'amore?

E riman vero che la coscienza, il coraggio, la semplicità e nobiltà della condotta sono, nelle nature generose, evocate e sostenute dal tocco vitale di quella potenza rigenerante. La vita dello Shakespeare fu interamente cambiata dalla nuova influenza: crescenti responsabilità sembrano avere maturato rapidamente il suo carattere, e avere dato un fresco ed effettivo sviluppo alle sue facoltà.... Essendo ancora minorenni, il poeta aveva una moglie e tre figli a suo carico, con poca opportunità e apparentemente pochi mezzi di guadagno in Stratford. La condizione era per sè stessa abbastanza grave: ed era poi complicata dai crescenti imbarazzi di suo padre e dai moltiplicati bisogni della famiglia di esso.... Un uomo anche di molta più età che non avesse il poeta avrebbe guardato d'intorno a sè con isgomento. Ma egli, co

A quelli che vogliono vedere un segno di pe-
 affetto e quasi di disprezzo dello Shakespeare per
 moglie nel legato ch'ei le fece del suo *secondo* e
glor letto, il Halliwell Phillips e il Knight rispondono
 che quel legato è anzi una prova d'affetto partico-
 lare. Il Phillips reca una quantità d'esempi a dimo-
 strare che l'uso di simili legati, anche di oggetti di
 poco valore, al tempo dello Shakespeare, era comu-
 ne come dimostrazione d'affetto verso le persone a
 care; e i letti, nelle case di famiglie benestanti, era-
 tutt'altro che oggetti di poco valore. Il Knight
 osservò per il primo (e il Dyce si meraviglia a
 questa osservazione non fosse innanzi stata fatta
 altri), che le leggi inglesi provvedevano in modo a
 bastanza largo alla sussistenza della moglie sopra-
 vivente al marito. Per esse alla moglie dello Shak-
 speare si perveniva a titolo di dote il reddito di u-
 terza parte di tutto il patrimonio lasciato dal poe-
 ta ad eccezione di un solo possesso indicato nel tes-
 tamento. Ma alla osservazione del Knight l'Elze-
 sponde, che ciò si sapeva, che nessuno aveva ri-
 pensato che il letto fosse tutta l'eredità che lo Sh-
 kespeare lasciava a sua moglie; e che ciò non mu-
 la questione, la quale sta tutta in quel misero lega-
 to aggiunto per convenienza dopo che il testamento è
 già fatto. Ben altrimenti, dice l'Elze, sono tratta-
 te le mogli nei testamenti del tempo dai mariti che
 amavano e le onoravano.

Io misi il signor Walter fra gli altri difensori
 e lodatori del matrimonio dello Shakespeare; ma
 lui veramente ci vuole un posto da sè. Comincio
 dunque un nuovo capitolo, e dedichiamolo a lui tu-
 to intero.

IV.

I lettori sanno già che il signor Walter è un biografo molto ardito e molto ispirato; sanno anche che degli amori dello Shakespeare con Anna Hathaway e del loro matrimonio, intorno al quale i critici più autorevoli sono ridotti, come abbiám visto, a contentarsi di congetture, egli conosce i più minuti particolari; e sanno che le qualità della moglie dello Shakespeare, intorno alle quali i critici si limitano a fare degl'indovinelli, egli le ha tutte sulla punta delle dita. È naturale quindi che i lettori desiderino sapere almeno qualcuna delle tante belle cose che sa il signor Walter.

Eccomi a sodisfare i lettori. Ma prima non sarà male dire due parole intorno alle fonti alle quali il signor Walter attinse e al modo da lui tenuto nell'attingere tutte le belle cose che sa.

Shottery è, dicemmo, un pittoresco villaggio, non lontano da Stratford; il villaggio ove si crede nascesse Anna Hathaway. Quivi è ancora una casa appartenuta ad una famiglia dello stesso nome, che la tradizione dice essere stata la propria casa di Anna, e che come tale è visitata con religiosa curiosità da tutti gli ammiratori dello Shakespeare recantisi in devoto pellegrinaggio nel Warwickshire. Dopo aver veduto il luogo dove il poeta nacque e passò gli ultimi anni della vita, si vuol naturalmente vedere il villaggio dove credesi ch'egli incontrasse la donna che gl'ispirò il primo amore e che fu poi sua moglie; dopo avere veduto Henley Street e New Place, si vuol vedere la casa Hathaway. Se non che l'ammi-

ratore dello Shakespeare, il quale conosce la letteratura shakespeareiana ed ha letto il Halliwell Phillips (due cose che non possono andare disgiunte), visitando la casa Hathaway non dimentica che la generale credenza che ivi sia nata Anna non è confortata da prove evidenti. Ma l'autore della *Vera vita* non bada a queste minuzie e non ha certi scrupoli. La tradizione ha detto che quella è la casa di Anna, quella tradizione si accorda con le sue idee intorno ad Anna, al poeta e al loro matrimonio,... dunque quella è senz'altro la casa di Anna. Dopo avere percorsa e ripercorsa per lungo e per largo tutta la campagna fra Stratford e Shottery, il signor Walter picchiò alla casa di Anna, vi entrò, ne visitò religiosamente ogni angolo, ne considerò minutamente ogni oggetto, visitò tutte le case dei dintorni dove lo Shakespeare e la sua sposa potevano essere stati; e con la testa piena del poeta e dei suoi versi ripopolò della figura di lui e di Anna quella casa e quei luoghi; e mettendo sulla carta i fantasmi del suo cervello raccontò, cioè credè di raccontare, la vera storia dell'amore e del matrimonio dello Shakespeare con Anna Hathaway.

In alcuni sonetti amorosi del poeta s'incontra al vocativo la parola *sweet*, (dolce, cara) rivolta alla donna amata. A qualcuno di quei critici, pei quali lo Shakespeare deve essere stato un uomo impeccabile, saltò in capo di dire che quella donna non poteva essere se non la moglie, e che quel *sweet* dovea quindi voler dire *sweet Anne* (mia dolce, mia cara Anna); e siccome ciò si accordava perfettamente con le idee del signor Walter, tanto bastò perch'egli intitolasse il primo capitolo nel quale parla delle relazioni del poeta con Anna e descrive Shottery e la

posta casa di Anna, *Shottery; Sweet Anne Hay*.

Il capitolo comincia: " La prima musa del poeta rivolgevasi a lei:

la mia anima ti rimprovera che io venga così vicino,
 alla cieca mia anima che io era il tuo Will, ⁽¹⁾
 desiderio, la tua anima lo sa, è ivi ammesso:
 per amore, accogli, o cara (*sweet*), l'offerta del mio
 [amore „

quali dati e per quali ragioni l'autore della *Vera* riferisca alla moglie questo sonetto, dove pochi più sotto il poeta dice: " In mezzo al numero e amanti) uno conta come nessuno; lascia dunque io passi inosservato nel numero „, e come egli spieghi queste parole supponendole indirizzate moglie, non si degna di farcelo sapere; e nè se si degna di farci sapere perchè ha mutato nel o e nel secondo verso la lezione *thy soul* (la tua ia) in *my soul* (la mia anima); mutazione, per to della quale il sonetto non ha più senso: a meno non riesce di raccapezzarlo. L'autore della *vita* non ha l'uso di dare spiegazioni; egli tira ingo per la sua strada senza occuparsi dei pe- i, che d'ogni cosa vorrebbero sapere il perchè per come: e nella strada che va da Stratford a tery pensa che di lì dovè passare chi sa quante e il giovine Shakespeare per andare a trovare ia Anna, della quale era *appassionatamente in-*
orato.

(1) *Will* è abbreviazione di *William* (Guglielmo); e vuole anche signi-
volontà, desiderio, come ho tradotto io nel terzo verso. Il poeta fa
 me in altri luoghi dei sonetti, un giuoco di parole che è impossibile
 vare nella traduzione.

Alcuni degli altri biografi suppongono (e la supposizione è ragionevole) che Anna fosse bella: l'autore della *Vera vita* afferma che essa senza dubbio fu seducente (Doubtless, she was lovely to behold); e questa volta reca le prove della sua affermazione: " Noi abbiamo ciò, egli dice, dall'autorità del più veritiero fra gli antiquari, l'Oldys, il quale narra che, secondo la tradizione, Anna fu sovrانamente bella (eminently beautiful); e *la tradizione*, non è possibile che sbagli nel caso di Anna „. Qui la critica ha una sola osservazione da fare: ed è, che l'Oldys, per quanto fosse il più veritiero degli antiquari, nacque alla fine del secolo XVII, e perciò la sua testimonianza non aggiunge niente alla tradizione: cosicchè tutte le prove dell'affermazione del Walter stanno in queste parole, che *la tradizione non è possibile che sbagli nel caso di Anna*. Tutta così la critica del signor Walter.

Ciò nonostante la minuta descrizione ch'egli fa della campagna di Shottery, della casa Hathaway, e delle sue adiacenze, si legge con piacere; nè è difficile sceverare in essa il vero e il probabile dall'immaginario. Il Hallivell Phillips dice che la supposta casa di Anna dovè dai tempi dello Shakespeare in poi andar soggetta a molte e gravi alterazioni: ma al signor Walter piace di credere il contrario, e lo crede. " S'è disposti, egli dice, a credere che quella casa sia di ben poco cambiata dai tempi dello Shakespeare. Prendendo giù per una scorciatoia, s'incontra un mormorante ruscello; fatti pochi passi, s'entra in una specie di giardino rustico, di carattere prettamente inglese, al di là del quale, sopra un grazioso rialto, è un verziere, dove deliziosi frutti maturavano ai primi tempi del romanzo d'amore del

poeta. Di faccia alla casa, vicino alla porta di ingresso, è il pozzo, profondo e coperto di muschio, dove, coll'aiuto dell'usata secchia, l'acqua deliziosamente ghiaccia e rinfrescante è sempre pronta nei più caldi giorni d'estate. Quante migliaia di persone qui smorzarono la loro sete! E come, a misura che coll'andar del tempo le parole del poeta, parole di sapienza e di conoscenza profonda della vita e delle opere umane, saranno sempre meglio conosciute e apprezzate, come andrà ogni anno crescendo l'esercito dei devoti che traggono a questo luogo! Qual privilegio bere a quella medesima fonte alla quale egli bevve l'acqua portagli dalla sua cara Anna! La casa è una lunga e bassa costruzione di travi e cemento, coperta di stoppie, solidamente fabbricata sopra una fondazione di lastre quadre di schisto, caratteristica delle case del Warwickshire. Agli shakespeareiani essa apparisce, nella sua singolarità, eccessivamente graziosa. Come la casa natale dello Shakespeare, anche questa è divisa in tre corpi o parti, tutte raccolte sotto il medesimo tetto, delle quali la centrale è la più interessante. Essa contiene la sala, che agli Hathaway dovea servire per le riunioni di famiglia, ed anche da cucina e da stanza da pranzo: ha il pavimento di pietre, il palco basso, e un largo focolare. Per una casa di quel genere è una stanza piuttosto spaziosa ed allegra, resa specialmente confortabile dall'ampio camino, a un lato del quale è un armadio per la roba salata, sul quale sono incise le iniziali I. H. E. H. In queste antiche case di campagna una rozza panca di legno è sempre sul canto del focolare, il quale è sempre molto spazioso.... Chi trovandosi in questa, la più gentile delle abitazioni, non s'immagina di vedere la dolce Anna seduta qui

sola sul canto del focolare sognando di lui, del suo innamorato? „

Dalla sala o cucina, ch'è a pianterreno, il biografo sale al piano superiore, e vede nella prima camera un gran letto a quattro colonne, del tempo di Elisabetta, che deve, secondo lui, essere stato per parecchie generazioni il letto del padre e della madre della famiglia Hathaway. “ Questo letto, dice, è rimasto fino dai tempi dello Shakespeare associato con Anna; e senza alcuno sforzo d'immaginazione il visitatore si persuade che qui essa dovè nascere, qui dormire dolcemente, sognando il suo Will, che questo dovè poi essere il loro letto matrimoniale „. “ È inutile, dice il signor Walter, fare opposizioni, mettere innanzi difficoltà: qualunque shakespeariano visiti questa casa *sacra alla memoria del più grande scrittore del mondo*, dovrà naturalmente pensare e credere quello che penso e credo io. Chi sa quante volte verso sera, la bella Anna si affacciò alla finestra di questa camera, spiando ansiosamente se vedea comparire da lontano attraverso i campi ed i prati il suo Will! E chi sa quali grandi pensieri vagavano per la gran mente di lui, mentre per la fresca e quieta campagna veniva, pieno di felicità, da Stratford a Shottery! „

Non si creda che siano queste sole le cose che l'autore della *Vera vita* sa dirci intorno ad Anna ed al suo amante. Egli ci sa dire che l'amore fra loro cominciò per tempissimo; che fin da quando lo Shakespeare andava a scuola ad imparare il latino, tutti i giorni di festa scappava a Shottery a trovare la sua Anna; ci sa dire che Anna fu una brava donna da casa, molto diversa dalle giovani spose dei tempi nostri, che leggono romanzi, strimpellano il piano-

forte, e non son buone a cuocere una coppia d'ova.

“ Anna, scrive egli, giudicava dover suo preparare con le sue stesse mani i cibi per la famiglia; ed era bravissima nel cucinare diverse pietanze saporite, specialmente pasticci di carne e pollame. I quali pasticci gradivano molto al gusto del suo Will, quando egli tornava a casa dopo una giornata di aspro lavoro nello studio dell'avvocato a Stratford, o dopo aver faticato a racconciare qualche dramma per alcune delle compagnie d'attori suoi amici e protettori „.

A queste virtù di buona massaia Anna, secondo il signor Walter, univa un sentimento vivo e gentile della grande poesia della natura. Egli descrive, come se li avesse veduti, i due giovani sposi passeggiare insieme per la campagna, e deliziarsi nel canto degli uccelli, nella freschezza e purezza dell'aria, nel profumo dell'erbe e dei fiori; e lui spiegare a lei come *l'usignolo appoggi il petto contro uno spino quando manda fuori le sue note lamentose*; ed ambedue impedire ai ragazzi di *acchiappare gli uccelli per metterli in gabbia, o dar loro dei quattrini perchè li restituissero in libertà, se li avevano acchiappati*; e, dopo il tempo dei nidi, compiacersi ad *osservare l'assiduità del maschio per la femina, alla quale porta il cibo mentre essa sta nel nido a covare, e la aiuta nei tedious doveri della incubazione. E quali serenate le fa, rompendo il silenzio della notte lunare coi meravigliosi suoi canti d'amore!*

Un intero capitolo, non lungo, del signor Walter è dedicato alla descrizione dei viottoli della campagna di Shottery; i quali, dice l'autore, hanno una dolcezza particolare, che invano, specie dagli shakespeareiani, cercherebbesi altrove. Ciò che si intende facilmente. “ Chi può, scrive il signor Walter, errare

per questi viottoli senza pensare con diletto che lo Shakespeare qui visse ed amò, non nello sciocco, convenzionale, o puramente sentimentale significato della parola, ma nel vero e pieno significato di essa; e che così vivendo ed amando imparò ogni cosa, per poi trasfigurare tutto ciò che aveva imparato, secondo che l'occasione portava e richiedeva? Noi possiamo esser certi che Anna Hathaway fu uno dei suoi maestri, poichè, per quanto ella fortunatamente non appartenesse al genere delle donne di forte intelletto, la gentilezza di lei gli apprese delicatamente ciò che egli non avrebbe potuto apprendere per altra via. Essa ebbe non poca parte nel maturare il cuore e l'intelletto del grande poeta „.

Certo, è più piacevole pensare questo che intorno alla moglie dello Shakespeare scrive il signor Walter, che non credere col Grant White, ch'ella fosse una creatura rozza, abbietta, volgare, tale che, passato il fascino della luna di miele, il poeta non potè sentire per lei se non ripugnanza. Ma il guaio è che, se ciò che scrive il Grant White è una opinione della quale non si è potuto, per fortuna, dimostrare la verità, ciò che scrive il signor Walter è presso a poco poesia. E presso a poco poesia sono anche gli altri fatti concernenti il matrimonio dello Shakespeare, da lui narrati: cioè, alcuni sono congetture altrui da lui rimesse a nuovo con la giunta di qualche particolare; altri sono supposizioni, ispirazioni, fantasie, tutte del conio della sua testa.

Il Halliwell Phillips, sappiamo, mise innanzi la congettura che il matrimonio dello Shakespeare fosse preceduto da una promessa o contratto di nozze, avente validità come la cerimonia formale. Questa congettura fu lungamente discussa, e, secondo gli

umori dei biografi, da alcuni accettata, da altri no; ella rimase pur sempre una congettura, la cui maggiore probabilità riposa sugli esempi di simili nesses o contratti avvenuti al tempo dello Shakespeare, e citati dal Halliwell Phillips. I più caldiensori della felicità del matrimonio dello Shakespeare e della virtù di Anna, come il Saint Baynes, mitano a dire che il fatto della promessa si può nere *sufficientemente provato* per gli esempi recati Phillips: il che è già molto; anzi troppo. Ma il po, quando si tratta di affermare ciò che a lui e o giova creder vero, non fa mai paura al sir Walter; anzi non c'è troppo, al di là del quale non sia pronto ad andare. Per lui la promessa, ntrato di nozze, dello Shakespeare e di Anna solo è *sufficientemente provata*, ma è un fatto, quale sa anche dirci dove, come e da chi fu com- o: sa dirci che la cerimonia fu celebrata, secondo to cattolico, nella cappella di un vecchio castello hottery (Old Manor House) da un prete col quale sposi aveano intima conoscenza. — E come lo Come ha fatto a informarsene? — In un modo to semplice, ch'è poi il modo da lui ordinaria- te tenuto nel cercare i fatti della vera vita dello kespeare. Egli andò a visitare *Old Manor House*, interessante costruzione antica, non potuta ve- e dal Halliwell Phillips, e della quale il Walter nel suo libro parecchi disegni illustrativi: andò ederla, e quando fu là dentro, e quando vide atorio, gli accadde quel che gli era accaduto nel ere la supposta casa di Anna a Shottery. Come a casa di Shottery lo Shakespeare aveva dovuto etarsi a quel pozzo, ed Anna esser nata in quel o, e in quel letto aver sognato, e in quello avere

poi riposato insieme allo sposo suo; così, a *Old Manor House*, poichè il castello era vicino alla casa Hathaway, poichè nel castello c'era un oratorio, e nell'oratorio doveva uffiziare un prete, era chiaro come la luce del sole che in quell'oratorio e per opera di quel prete si doveva esser fatta la cerimonia del contratto nuziale fra il giovine Shakespeare ed Anna.

Gli altri biografi, non sapendo, per mancanza di dati certi, dove il matrimonio dello Shakespeare sia stato celebrato, supposero nella chiesa di Luddington, i cui registri furono distrutti. La supposizione, la quale appoggiasi tutta a questa circostanza, e al fatto dell'essere la chiesa vicina a Shottery, diventa per il signor Walter un fatto indiscutibile. E fatti, o certi o probabili, sono per lui anche questi, ch'egli ci narra senza addurre neppur l'ombra di una prova: che, cioè, lo Shakespeare, dopo il contratto, andò ad abitare con la sposa a Shottery nella casa di lei; che guadagnava lavorando in uno studio legale a Stratford, tenuto da un Walter Roche, stato suo maestro di grammatica; che lavorava anche per alcune compagnie drammatiche; che era andato altre volte a Londra, prima di fissarvi stabilmente la sua dimora; e che furono appunto i suoi rapporti di lavoro e d'interessi con le compagnie drammatiche di Londra che gli fecero prendere la determinazione di stabilirsi colà; determinazione che fu presa non senza dolore di ambedue gli sposi, specialmente di Anna, alla quale fu molto grave il distacco.

Inutile dire che per il signor Walter lo Shakespeare rimase fedele amante della moglie per tutti i ventisei anni che stette diviso da lei. Concede ch'egli possa avere commesso qualche debolezza, essere caduto in qualche errore, che volentieri avrebbe

evitato, e del quale si confessava e pentesi amaramente nei sonetti; ma il suo cuore, dice il signor Walter, non ebbe parte in quelli errori; la sua sola speranza, la sola idea di vera felicità era nei suoi campi nativi, era nella casa degli affetti suoi coniugali.

Vedemmo che anche l'Hudson crede scritti per la moglie alcuni dei sonetti, ma esponendo tale sua opinione, adopera espressioni come queste: *Io ho intorno a ciò poco dubbio* (I have little doubt); *Io non mi sono incontrato in congettura che abbia maggiore somiglianza di verità* (I have met wit no conjecture... that have greater likelihoods of truth). Ma il signor Walter non ha dubbi: egli chiama i sonetti *le più trionfali testimonianze della forte ed immutata affezione dello Shakespeare per sua moglie*. " Per lui, scrive il signor Walter, ogni cosa era Anna Hathaway; ogni saggezza, bontà, bellezza e diletto avevano la loro esistenza da lei, e si estrinsecavano in lei. Essa, in breve, era il sole intorno al quale il resto della creazione doveva aggirarsi. Chi dubitasse di ciò legga questo sonetto „ (il 116).

Non sarà mai che al matrimonio di due anime fedeli
Io frapponga ostacoli. Non è amore un amore
Che cambia quando s'accorge dell'altrui cambiamento,
Che è disposto ad allontanarsi quando altri s'allontana.

Oh no! l'amore è un faro sempre fisso
Che guarda le tempeste, e mai non si scuote;
Esso ad ogni barca errante è la stella,
Di cui non si sa il pregio, benchè se ne conosca l'altezza.

L'amore non è il buffone del tempo, benchè le labbra

[e le guancie di rosa

Cadano sotto il taglio dell'adunca sua falce;

L'amore non si altera con le brevi ore e le settimane,

Ma dura fino al dì del giudizio.

Se ciò è errore, e mi si provi,
Dite ch'io non scrissi mai niente, e che nessun uomo
[ha mai amato.

“ Non esistono, scrive l'autore della *Vera vita*, versi che più profondamente ed eternamente di questi esprimano il sentimento d'affezione sgorgante dall'anima. Chi ha detto male dello Shakespeare non deve averli mai letti „.

Cioè, dico io, potrebbe averli letti, ed aver creduto che non si riferiscano affatto alla moglie: nel qual caso mostrerebbe (come vedremo) di averli letti un po' meglio del signor Walter.

V.

Prima di parlare degli amori, facciamo qualche osservazione intorno alle cose dette dai biografi *pro* e *contra* il matrimonio dello Shakespeare; non già con la pretesa di definire la questione, ma per vedere di trarne una conclusione probabile. S'intende che delle affermazioni poetiche del signor Walter non ci occupiamo.

I punti intorno ai quali la questioné si aggira, o meglio i fatti dai quali essa ebbe origine, possono ridursi a cinque: 1° Disuguaglianza d'età fra gli sposi; 2° Nascita della prima figlia dello Shakespeare dopo cinque mesi dal matrimonio; 3° Separazione del poeta dalla moglie dopo soli quattro anni di matrimonio; 4° Legato fatto dal poeta alla moglie del suo *secondo migliore letto*; 5° Allusioni del poeta al suo matrimonio e alla moglie nelle opere sue.

Cominciamo dal primo punto. Quando i biasimatori del matrimonio affermano che, per regola ge-

nerale, non può chiamarsi conveniente e non suole riuscire felice un matrimonio nel quale sia fra gli sposi la differenza d'età ch'era fra lo Shakespeare ed Anna, affermano una verità ch'è fatta evidente dalla esperienza continua della vita. Quella verità è riconosciuta e confermata dallo Shakespeare stesso, il quale (come vedemmo) nella commedia *Ciò che volete* dichiara per bocca del duca Orsino che l'amore non può nel matrimonio esser durevole, se il marito non ha più età della moglie. Io non faccio ora questione se il poeta volesse o non volesse in quel luogo alludere al suo matrimonio: io rammento solo che le opere dello Shakespeare, a parte il loro valore drammatico e poetico, sono, dopo tutto, per consenso universale, un gran libro di sapienza e morale pratica, una grande raccolta di sentenze e di ammaestramenti buoni per tutti i casi della vita; e dico che il discorso del duca Orsino è appunto una di tali sentenze, uno di tali ammaestramenti. — Ma ogni regola ha la sua eccezione. — Sta bene: bisognerebbe però dimostrare che il matrimonio dello Shakespeare fu veramente un'eccezione alla regola; ciò che finora è stato affermato, non dimostrato.

Passiamo al secondo punto. A provare che nella nascita della prima figlia dello Shakespeare dopo cinque mesi dal matrimonio non ci fu niente di irregolare, i lodatori di esso matrimonio sostengono, come sappiamo, che la cerimonia nuziale dovè essere preceduta di alcuni mesi dal contratto di nozze, il quale, dicono, toglieva di mezzo quella apparente irregolarità. Il Halliwell Phillips dimostra che il contratto di nozze era non solo legalmente riconosciuto, ma rendeva nulla la posteriore unione del fidanzato o della fidanzata con un'altra persona; e cita due esempi

di contratti, uno del 1585, l'altro del 1588 (aggiungendo che potrebbe citarne altri più), i quali provano che l'usanza del contratto era realmente molto comune ai tempi dello Shakespeare, e che il contratto si faceva con una certa solennità. Tutto ciò ha senza dubbio qualche valore; non però, a mio giudizio, tutto il valore che i difensori del matrimonio dello Shakespeare vorrebbero dargli: perchè si può, fra le altre cose, osservare che l'usanza non è la legge, e che nel caso dello Shakespeare manca la prova evidente ch'egli seguisse l'usanza. Ma questo è il meno: il più è che manca anche la prova, o una dimostrazione qualsiasi, che il contratto ammettesse come regolare la convivenza degli sposi. Anzi, se dobbiamo credere a un giudice autorevolissimo, allo Shakespeare, non l'ammetteva: la convivenza degli sposi non poteva regolarmente cominciare se non dopo la celebrazione del matrimonio. I lettori si rammentano l'avvertimento di Prospero a Ferdinando (nella *Tempesta*) dopo che gli ha promessa in isposa la figlia.

Se tu rompi il nodo della sua verginità innanzi
Che tutte le sante cerimonie siano
Con tutte le regole del sacro rito compiute,
Non lascerà il cielo cadere la dolce rugiada
Che dee far prosperare questa unione, ecc.

Ripeto qui quello che ho detto avanti a proposito del discorso del Duca Orsino, che cioè ora non fo questione se lo Shakespeare con le parole di Prospero alludesse o no al suo matrimonio; ora mi basta di considerare quelle parole come uno dei tanti ammaestramenti di sapienza pratica del poeta; e poichè *le sante cerimonie compiute con tutte le regole del sacro rito* significano evidentemente la solenne e formale

cerimonia del matrimonio, mi par chiaro che le leggi della convenienza e della moralità volevano ai tempi dello Shakespeare, come ai nostri, che la donna andasse alle nozze non tocca ancora dagli amplessi del fidanzato. Non dico che non avvenisse talora il contrario, e che un incentivo a ciò, specie nei paesi di campagna, non potesse essere il contratto. Le donne naturalmente saranno state tanto più facili a cedere quanto avranno creduto di avere più strettamente legato a sè lo sposo; benchè cedevano anche senza di ciò, cedevano le dame stesse della Regina Elisabetta, sedotte da molto meno. Ma tanto le une quanto le altre cedendo sapevano di mancare a quelle leggi di convenienza e di moralità che erano nell'uso, e che il poeta consacrò ne' suoi versi.

Ci fosse o non ci fosse tra lo Shakespeare ed Anna il contratto, confesso che ciò è cosa alla quale io do poca importanza, perchè confesso che la fretta di celebrare il matrimonio dopo una sola pubblicazione mi par dimostrare all'evidenza che, anche dato che il contratto ci fosse, la gravidanza della sposa avanti il matrimonio non era dagli sposi stessi e dai parenti di lei tenuta per cosa perfettamente regolare. Ma anche di questa irregolarità io non fo quel gran caso che ne fanno alcuni biografi, tutti quelli i quali vorrebbero, contro le confessioni stesse del poeta, dimostrare che la vita di lui fu tutta immacolata e purissima. Considerati i tempi ed i luoghi, considerata l'età dello Shakespeare e le condizioni e relazioni della famiglia di lui con quella degli Hathaway, io non trovo niente di strano nel fatto ch'egli non avesse con la sua Anna quella prudenza e riservatezza che Prospero raccomanda a Ferdinando. Credo anch'io con l'Hudson che il matrimonio del poeta fosse un

matrimonio d'amore, d'amore reciproco: e non vedo nessuna ragione di supporre, come hanno fatto De Quincey e il Grant White, che Anna e i parenti di lei dovessero attirare il giovane inesperto, e far come volgarmente si dice, cadere nella trappola. Perchè Anna non poteva essere realmente innamorata di lui? Essa lo aveva conosciuto fin da ragazza e aveva probabilmente fin d'allora avuto domestichezza con lui; lo aveva veduto crescere sotto gli occhi suoi e farsi un bel giovine. Se era naturale ch'egli, per le ragioni accennate dall'Elze, si innamorasse di lei, era egualmente naturale ch'ella, nonostante i suoi otto anni di più, anzi appunto per quelli otto anni di più, si innamorasse di lui. Le ragazze che veggono fuggire via la giovinezza sono tanto più pronte e disposte ad accettare l'amore altrui e corrispondervi, quanto ogni giorno che passa porta via loro un pezzo di speranza di trovare marito. Il Grant White si meraviglia che Anna, se era bella e la famiglia di lei in buona condizione, come poteva arrivare a ventisei anni senza maritarsi; ma egli si meraviglia di un fatto che, secondo me, non ha niente di meraviglioso. E, secondo me, l'illustre critico fa anche una interpretazione troppo dura, e non necessaria, al fatto del non essere Anna rammentata nel testamento paterno, quando vede in quel fatto il biasimo del padre per lei. Anche ammesso che l'omissione fosse volontaria, ed effetto di poco amore o risentimento del padre verso la figlia, questo poco d'amore e questo risentimento potevano avere altre cause e ragioni che non la condotta di lei con lo Shakespeare. Il modo più sicuro di spiegare il matrimonio dello Shakespeare a me pare che sia questo, cioè il più semplice. Dalla frequenza e dalla dimestichezza nacque

l'amore; nell'amore non seppero gli amanti tenere abbastanza in freno la tenerezza; e accadde quello che accadde. Quando le conseguenze dell'accaduto cominciarono a farsi manifeste, lo Shakespeare che, ci fosse o non ci fosse il contratto formale, era fidanzato di Anna, fece il suo dovere di galantuomo, ed affrettò le nozze, benchè molto probabilmente non fosse in condizione di mantenere una famiglia. Posto che le cose andassero (ciò che a me pare quasi certo) così, come si fa a negare che il matrimonio fosse poco regolare e precipitato? Ma il fatto del precipitato e poco regolare matrimonio non pare a me che sia una gran prova nè in favore della felicità della vita coniugale del poeta, nè contro.

Una prova contro molto grave, la più grave di tutte, è quella che riferiscesi al punto terzo della questione. Un uomo che, all'età di ventidue anni, dopo soli quattro di matrimonio, lascia la moglie con tre bambini al suo paese in provincia, per andare a stabilirsi alla capitale, e là per ventisei anni conduce vita da scapolo, contentandosi di tornare una volta l'anno (se pure) a rivedere la famiglia; e in quei ventisei anni non ha più figli da quella donna, che avea dato larga prova della sua fecondità; quell'uomo, si dica quel che si vuole, non sente molto vivo e molto grande il desiderio e il bisogno di convivere con sua moglie; quell'uomo si trova abbastanza bene lontano da lei. Se questo non fosse stato proprio il caso dello Shakespeare, egli, appena i primi guadagni glielo avessero consentito, avrebbe trasportato la sua famigliuola da Stratford a Londra. Quei due o tre biografi i quali misero avanti la congettura che il poeta avesse menato subito con sè alla capitale la moglie e i bambini, mostrano di avere inteso ciò;

ma il male è che tale congettura non ha in fa-
suo nessun argomento o indizio di probabilità, ed
contro di sè tutto ciò che si sa della vita dello S-
kespeare durante i ventisei anni ch'ei stette a Lonc

Sia pur vero, come dicono i difensori del ma-
monio, che la ragione precipua che indusse il po-
ad abbandonare Stratford, che il primo pensiero
lui durante la sua dimora a Londra, il pensiero
lo sostenne nell'aspra e gloriosa carriera di scritt-
drammatico, fosse di creare uno stato onorevol-
comodo alla sua famiglia, per riunirsi con essa .
appena avesse mandato ad effetto quel suo pensie-
sia pure ciò un fatto verissimo: questo fatto ve-
simo non prova per me che il poeta amasse la i-
glie. Se a ciò si aggiunga che in cotesto periodo
tempo egli amò, come vedremo, altre donne, non
durerà fatica a credere quello che io credo, che c-
dopo i primi anni di matrimonio lo Shakespeare de-
qualunque ne fossero le ragioni, raffreddarsi i-
l'amore verso la moglie. Con tutto ciò io non se-
affatto il bisogno di supporre col Grant White
Anna fosse una donna rozza, volgare, cattiva,
specie di megera, per la quale il poeta non potè s-
tire dopo i primi mesi di matrimonio che odio e
sgusto. Io posso supporre che lo Shakespeare gio-
nissimo s'innamorasse d'Anna, senza riflettere tro-
bene alle conseguenze di ciò che faceva; posso an-
supporre che la sposasse non tanto per amore qua-
per sentimento di dovere; ma non posso fare al po-
questo torto, di credere che s'innamorasse di
donna affatto indegna di lui, e che la sposasse se-
averla conosciuta. Passato qualche anno, e scem-
l'amore, egli dovè forse sentire che il suo matrimo-
era stato un atto poco savio; ma da uomo di spirit

accomodò ai fatti come potè meglio, mo-
he in ciò quel buon senso pratico di cui
solenne con gli scritti e con la vita.

al quarto punto ho una sola osservazione
egato del letto mi pare un fatto di poca
importanza nella quistione. Le ragioni ad-
na parte e dall'altra mi pare che si bi-
lopo averle ben considerate, io quasi ri-
ubbio se in quel fatto debba vedersi una
co affetto o di molto. Cioè, credo che non
vedere nè l'una nè l'altra; ma è strano
le supporre, come suppone il Grant White,
espeare facesse alla moglie quel legato
gnificarle il suo disprezzo.

poeta riunendosi, all'età di quarantasette
tto anni, alla moglie, che ne aveva cin-
e o cinquantasei, non potè avere inten-
modare con essa l'antico interrotto idillio
che, essa non poteva ignorare le infe-
dal marito durante la lunga separazione,
on averle sospettate: ma il fatto ch'egli
si basta, secondo me, a mostrare che, se
loro era morto da un pezzo, essi erano
pre in buone e amichevoli relazioni. E di
dell'animo del poeta verso la moglie fa,
, testimonio il legato del letto. La cir-
quel legato fu aggiunto con una inter-
che il testamento era fatto, mostra, è
poeta nel farlo avea dimenticato la mo-
della dimenticanza non ha, secondo me,
ificato che il Grant White ed altri le at-

Quella dimenticanza è un fatto quasi
come per la moglie, era avvenuto anche
i e compagni d'arte del poeta, Heminge,

Burbage e Condell; senza che a nessuno sia pot-
tato in testa di citarlo come prova del poco a-
dello Shakespeare per loro.

Rimane il punto quinto ed ultimo della ques-
quello delle allusioni del poeta al suo matrimo-
alla moglie nelle opere sue. La prima obiezione
naturalmente si accampa contro quelle allusioni
come abbiain visto, la serena obiettività delle
dello Shakespeare. Le ragioni addotte in questo
dall'Hudson sono giuste fino ad un certo pun-
per determinare fino a qual punto son giuste, bi-
intendersi un poco intorno al significato ed alla e-
sione che può avere nel caso nostro la parola ob-
vità. La obiettività del poeta, specialmente del
drammatico, sta nella rappresentazione ch'ei fa
vita umana nelle opere sue, senza metterci di
niente di sè. Quanto la persona del poeta è pre-
sente dall'opera sua, tanto questa è più obietti-
il dono della obiettività porta naturalmente e
quello della universalità. Il poeta obiettivo non
preferenze: tutte le manifestazioni della vita han-
per lui artisticamente lo stesso valore, tutte po-
in sè il loro significato morale; e tutte egli pre-
considera col medesimo interesse, e tutte le re-
senta colla stessa sincerità e fedeltà. Tra coteste
c'entra naturalmente anche lui stesso e le pers-
le cose che più da vicino lo toccano.

I due scrittori moderni più altamente e se-
mente obiettivi sono forse, anzi senza forse, lo
Shakespeare e il Goethe: ma anche la loro obiet-
come quella di tutti gli altri, non esclude, ch'
guardi, ch'essi possano avere fino ad un certo
rispecchiato nelle opere loro anche sè stessi,
piccolo mondo in mezzo al quale vissero, ci

e quali ebbero rapporti di parentela, interesse, le azioni delle quali furono anche parte. La differenza fra il poeta subiettivo non sta nella diversità della quale si esercita l'arte loro; sta nellaattare quella materia, diversità proceliverso modo di considerare le cose: il vo vede, anche in tutto ciò che non è no; vede, cioè, tutto il mondo al di fuori, e modificato dal suo pensiero e dallo; il poeta obiettivo vede sè stesso e le cose che più lo avvicinano come del mondo esterno, come fuori di sè: era del poeta subiettivo la personalità sempre presente anche quando la materia sono le cose e persone al di fuori era del poeta obiettivo la personalità assente anche quando la materia di tratta dalla stessa sua vita.

La materia del poeta drammatico è naturalmente in mezzo al quale egli vive, la vita intorno a lui, egli non può, per obiettivo lare da cotesto mondo e da cotesta vita le cose sue, e le persone e le cose che vicine: anzi coteste cose e persone e vita saranno naturalmente, necessariamente come per il poeta subiettivo, la prima quale lavorerà. Nessuno può sottrarsi a naturale della vita, che comincia nella vita della famiglia, dei conoscenti, del mondo a mano a mano che il fanciullo diventa giovane uomo, si allarga nella conoscenza del mondo, di nuovi paesi, di nuove cose. Questo si manifesta naturalmente nelle opere del poeta,

e sopra tutto del poeta drammatico. Non irragionevole, è anzi ragionevolissimo e giusticare in quelle opere, specialmente nelle primarie, che il poeta obiettivo potè trarre dalla sua vita. Solamente non è esatto indicare le primarie con la parola *allusioni*; perchè il poeta fa uso di essi come di fatti umani, non di fatti che si riferiscono a lui. E tale mi pare il caso del poeta di Stratford.

Nei luoghi dei suoi drammi citati dai biografi del suo matrimonio io non veggo vere allusioni alla sua vita fatte da lui quasi in un momento di dolore e di risentimento; non ce le vedo per lo stesso dei luoghi citati, nei quali, secondo niente di personale, ma paiono sbocciati lì per effetto dello svolgimento naturale del suo matrimonio. Io non ce le vedo, perchè tutte le opere dello Shakespeare mi paiono in ogni punto, in ogni scena, in ogni verso, improntate della mente di una mente superiore che vede le cose e le narra e le giudica senza ombra di passione. Io non vedo in quei luoghi ed in altri le allusioni agli sfoghi personali che altri ci vedono, e non trovo di scorgere in essi qualche relazione con la vita del poeta, di scoprire nel loro ultimo subitività un elemento della esperienza delle cose che lui fatta sopra sè stesso e le persone a lui presenti.

Così, mentre io, per citare un esempio, nelle parole del Duca Orsino a Viola: "sposi uno che abbia più età di lei, ecc.", non trovo del poeta per il suo sfortunato matrimonio, io sento l'Elze; credo tuttavia che non vada dal vero chi cerca l'origine prima di quel fatto di quel matrimonio; e credo che non sia affatto giusto ciò che osserva il Gervin.

ito della preponderanza che le donne cattive hanno primi drammi del poeta, in paragone a quelli della matura; che cioè la ragione di tale preponderanza debba, almeno in parte, cercarsi nella diversità delle donne che il poeta aveva conosciute e toccate nei vari periodi della sua vita.

Riassumendo e concludendo queste brevi osservazioni intorno alla questione della felicità, o infelicità, matrimonio dello Shakespeare, dirò che, ove si considerino i fatti senza preconconcetto e senza passione, si può, a mio avviso, negare che il matrimonio se, se non precipitato, affrettato a cagione della avidanza della sposa: ciò che per altro non prova il matrimonio fosse infelice. E il legato del letto, qualche cosa può provare, prova che l'animo dello Shakespeare, quando egli fece il suo testamento, era disposto verso la moglie. Ma da questa buona posizione alla felicità vera del matrimonio (la quale pone per prima cosa l'amore, e il desiderio e il sogno della convivenza) ci corre: e contro tale città depongono gli altri tre punti della questione che sono stati esaminati e discussi: 1° la differenza d'età fra sposi; 2° la loro lunga separazione; 3° le opinioni espresse dal poeta nei drammi, e la relazione che questi luoghi di questi hanno con alcuni fatti della vita. Ad un tale complesso d'argomenti i difensori della felicità del matrimonio dello Shakespeare non seppero contrapporre che affermazioni. Il solo argomento di qualche valore da essi opposto poteva essere quello messo innanzi dall'Hudson, che cioè alcuni dei sonetti fossero stati scritti per la moglie;

l'illustre uomo non diede nessuna dimostrazione di tale opinione sua: e questa, dinanzi ai risultati degli ultimi studi sull'argomento, cade da sè come un atto insostenibile.

PARTE SECONDA

I.

Intorno ai sonetti dello Shakespeare si è disputato fino dai primi del secolo; e, nonostante che delle più importanti questioni possano consi come risolte, si seguita ancora, e si seguiterà, a disputare per un pezzo.

Il nuovo storico della letteratura inglese tempo di Elisabetta, Giorgio Saintsbury, giudica tutta la critica che si è occupata e si occupa dei sonetti dello Shakespeare. " Non sono mai state nella mente umana fantasie più vane di quelle create da questo argomento. Sulle iniziali della W. H., sono stati scritti dei volumi. I sonetti sono stati rimescolati e classificati in ogni maniera; le persone a cui sono indirizzati, e a cui si riferiscono, sono state identificate con la maggioranza dei gentiluomini e delle dame della corte d'Elisabetta con la metà dei letterati del tempo; ed ogni ipotesi ed eccentricità di interpretazione non mai è stata ad essi applicata. Ove i sonetti sieno liberati da questa tortura e studiati razionalmente, non rimangono in essi niente di misterioso, eccetto il mistero della loro bellezza poetica. Alcuni, scritti in un ling

d'affetto molto iperbolico, comune in quel tempo, e derivato dagli scrittori greci e italiani, sono indirizzati in uomo; altri, in un linguaggio niente affatto eroico, ad una donna. Sdegno, rivalità, incertezza, gioia, lungo dolore, tutti i sintomi e le circostanze della passione d'amore, che sono luoghi comuni più nè meno della morte e della vita, ecco i temi di cotesti sonetti. Per mia parte io sono venuto a trovare il più piccolo interesse o la più piccola importanza in questioni come queste; e il W. H. della dedica era il conte di Pembroke, posto che fosse, se egli era anche la persona cui furono indirizzati la maggior parte dei sonetti, se la *bruna signora* era Mary Fitton... Molto probabilmente tutte queste cose son vere: molto probabilmente nessuna è vera. Tali cose sono impossibili a provare, e quando fossero provate, non avrebbero niente alla bellezza poetica e all'immortalità dei *Sonetti* „.

Ma tutti però pensano come il signor Saintsbury; e si agita intorno ai sonetti, che non hanno in realtà nè importanza per lui, e che a lui paiono inutili a definire, non paiono tali a molti altri; non senza un po' di ragione, stimano che la interpretazione dei fatti e delle persone a cui una poesia si riferisce giovi alla piena e retta intelligenza di essa; e verissimo che la fantasia di alcuni interpreti è zozza nel modo più strano intorno ai sonetti, e che la varietà grande delle interpretazioni è spesso, e anche assurda, può, come già accennai, essere attribuito a farli parere più misteriosi che nel vero non siano; ma non tutta l'opera dei commentatori e degli interpreti è così, nè è interamente vero che i sonetti, liberati dalla tortura dei commenti e

studiati razionalmente, non presentino nessuna difficoltà. Quando considero che eruditi e critici di lore incontestato, ed altamente benemeriti della letteratura shakespeariana, come il Dyce, il Kril' Hudson, Mrs. Jameson, il Gervinus, il Delius, l' e poeti come il Browning e il Swinburne, (1) n trovano d'accordo nella interpretazione dei sonmi pare che l'affermazione della loro perfezza buttata là con molta disinvoltura dal Saintasia per lo meno ardita.

Un po' di mistero nei sonetti dello Shakesc'era, secondo la mia umile opinione, fino da an e non è stata interamente vana l'opera dei comtatori, che si sono provati a svelarlo. La cagion mistero è abbastanza chiara.

I sonetti furono pubblicati la prima volta, vi ancora il poeta, nel 1609, da un Tommaso Thorpe libraio editore, che vi mise innanzi questa de " Al solo ispiratore di — questi seguenti sonet Signor W. H. ogni felicità — e quella eterna promessa — dal — nostro immortale poeta — dera — il bene desiderante — avventuratore n mandarli — fuori. T. T. „. I sonetti in questa p stampa erano centocinquantaquattro, e si segui senza nessuna divisione e senza nessun titolo aggiunta ai sonetti la poesia dello Shakespear ha per titolo, *Compianto di una amante*. Non ri che la pubblicazione fosse fatta per volontà, o l'assenso dell'autore. Si sa da un contempor

(1) V. *Shakespeare's Sonnets* ed. by Dowden, London, 1881 (enlarg tion) pag. 4 e 5 in nota.

(2) Chiamo prima l'edizione del Thorpe, non tenendo conto dei 138 e 144 pubblicati fino dal 1599 nel *Pellegrino appassionato* " *The nate Pilgrim*; London, Jaggard „, in una lezione alquanto diversa di del 1609.

ancesco Meres, che alcuni dei sonetti fino dal 1598 stavano manoscritti fra gli amici del poeta: onde è possibile che una delle copie manoscritte cadesse nelle mani dell'editore: ma al Tyler non pare improbabile che l'editore potesse avere il manoscritto del poeta medesimo, il quale poi forse, dice egli, stanatosi da Londra, non si occupò più della pubblicazione. Il Tyler crede che il poeta dovesse avere l'intenzione di pubblicare la prima e più lunga serie di sonetti (quelli diretti all'amico), e scorge un segno di intenzione nelle frequenti predizioni d'immortalità che il poeta stesso fa con quei suoi versi ai suoi medesimi, e in questa chiusa del sonetto 38:

« la leggera mia Musa piace a questi tempi difficili,
ma la pena (del comporli), ma tua sarà la lode. (1)

Da quelle predizioni d'immortalità sia implicita o esplicita che i sonetti erano stati fatti per essere pubblicati, mi pare indubitabile; ed anche la chiusa del sonetto 38, considerata in relazione a quelle predizioni, può voler dire lo stesso; ma presa da sé potrebbe accennare semplicemente all'incontro favorevole che i sonetti avevano avuto fra gli amici del poeta, o alla speranza di essere pubblicati, incontro attestato dallo stesso Meres.

Dopo questa prima edizione dei sonetti, un Giovanni Benson ne pubblicò nel 1640 una seconda, col titolo di *Poems*, aggiungendo ai sonetti altre poesie di Shakespeare e d'altri, omettendo la dedica del

(1) *If my slight Muse do please these curious Ages,
The pain be mine, but thine shall be the praises.*

Il. Olivieri, non imbroccando il senso, traduce questi versi così: « Se età così strana va a genio alla mia debole musa, ne porto io la pena, tua ne sarà la lode ».

Thorpe ed otto sonetti, disponendo gli a ordine diverso da quello che avevano n edizione, e mettendo innanzi ad essi dei ti dei quali comprendenti una serie di due o p Nel 1710 un editore Lintott riprodusse la zione, dichiarando che egli dava tutte le p (the Miscellanies) dello Shakespeare, *che pubblicate da lui stesso nell'anno 1609*. In qu varie, diceva l'editore, sono compresi *cento quattro sonetti tutti in lode della sua do* contemporaneamente un'altra edizione, at Gildon, riproduceva nella sostanza l'ed Benson del 1640. In questa edizione, che v come settimo volume delle opere dello Sh i sonetti erano chiamati *poesie d'occasione* several occasions). (1)

La confusione delle idee intorno ai s Shakespeare comincia, come si vede, fino editori. Il Thorpe, vivente ancora il poeta ad uno sconosciuto, che ne è stato l'isp al quale il poeta stesso ha con essi sonett l'immortalità. Passati poco più di trent'ar probabilmente erano ancora vive alcune sone che avevano avuto i sonetti dall'aut

(1) Vedi Tyler, pag. 141, in nota. — Erra il prof. Olivieri d che l'edizione del Benson non fu più riprodotta, e che nelle zioni fu sempre seguita quella del 1609 riprodotta dal Lint è strano che cada in questo errore avendo dinanzi l'edizi curata dal Dowden, il quale a pag. 4 (XIV della edizione p accenna alla edizione del Gildon (Gildon and Sewel, . . havin before them, ecc.), ma dice anche che l'edizione del 1640 fa *racchie volte nel secolo decimottavo*. (This edition of 1640 was r times in the eighteenth century). — Suppongo che il Tyler a gli occhi l'edizione del Lintott; poichè il Drake, citato dal D attribuisce al Gildon l'affermazione che i *centocinquantaqua* Shakespeare erano *tutti in lode della sua donna*.

amini di lui e sapevano qualche cosa della storia o storie a cui essi riferivansi, il Benson li stampa, la dedica, in un ordine affatto nuovo, distribuen- gruppi, e premettendovi dei titoli che sembrano ere l'idea dell'unico ispiratore, e suggeriscono , come nota il Dowden, l'idea che i sonetti salvo poche eccezioni, indirizzati da un amante na donna. Settanta anni più tardi un terzo edi- pubblica nell'ordine primitivo, ma come com- tutti per una donna amata dal poeta; ed un o nel nuovo ordine dato ad essi dal secondo e, e come poesie staccate composte per diverse oni. Ciò vuol dire, se io non mi inganno, che mi del secolo decimottavo si era perduto ogni o dei fatti che si riferivano a quei sonetti, e 'era già molta incertezza nell'interpretarli. meraviglia pertanto che i critici venuti di poi assero un po' misteriosi; e che, specie quando ria dello Shakespeare cominciò a sfolgorare in la pienezza della sua luce, si dessero da fare ollevare un po' del velo che nascondeva quei i; per iscoprire chi era il W. H. della dedica; accertarsi se i sonetti erano diretti a un uomo na donna, se erano scritti per una o due o più ie, se i fatti di cui essi trattavano erano veri aginarii, e qual'era l'ordine vero in cui dove- essere letti? Qual meraviglia anche che su que- altre simili questioni, le quali si imponevano alla critica, e non erano senza importanza per erpretazione dei sonetti, qual meraviglia, dico, critici si accapigliassero, e che alcuni perdes- tramontana, e andassero fuori del seminato, accando con ipotesi strane e portando tenebre dove era luce? Questo era un fatto naturalis-

simo, un fatto che in casi simili accade sempre
sempre anche accade che nel corso della disputa
mezzo al turbinare delle varie opinioni ed ipo
uno osserva un fatto sfuggito a un altro, un
intravede una spiegazione cui nessuno prima d
aveva pensato, e a poco a poco la verità si fa str
e finalmente viene uno, vengono due, che da qu
confusione la traggono fuori limpida e netta.

Al signor Saintsbury pare evidente che al
dei sonetti sono indirizzati ad un uomo, altri ad
donna; e questa si può oramai ritenere per una v
accertata dalla critica, la quale col libro del T
ha accertato anche qualche cosa di più: ma qu
uomini come il Dyce, il Delius e il Gildmeister h
creduto e sostenuto il contrario, come si fa a dire
quella verità era evidente e non aveva bisogn
dimostrazione?

II.

Il professore Olivieri nel discorso da lui pren
alla sua traduzione dei sonetti shakespeareiani
mi studiano e
amente non m
a e in German
alle molte pubb
ori. Ma in Ital
parte cattive, p
recenti, dei dra
e commenti no
era compilazion
.Levi, Treviso, 1
tranieri s'ingan

ate, e sono naturalmente benevoli nel giudizio (e i lavori nostri intorno alle cose loro); uno studio su Tirinelli sui sonetti dello Shakespeare, fatto nella *Nuova Antologia* del 15 Marzo 1878; una prefazione del Molmenti alla traduzione dell'opera fatta dal Pasqualigo; ed un'altra diecina d'altre (e pure arrivano a tanti) pubblicati sparsamente in vari giornali dal 1860 ad oggi, cioè nel periodo di circa trent'anni. Lo studio del Tirinelli per il tempo in cui venne fuori, con sufficienti arghezze e conoscenza della materia, ma con simpatia per le grandi qualità poetiche dello Shakespeare; la prefazione del Molmenti e gli altri, ristretti per la maggior parte dal loro stesso punto entro angusti confini, attestano qual più o meno, la cultura e l'ingegno degli scrittori, ma non il pieno possesso delle opere dello Shakespeare, la cognizione abbastanza estesa della grande letteratura inglese del tempo di Elisabetta e degli studi fatti intorno ad essa. A ciò riducesi, per quanto so, tutto il nostro bagaglio di letteratura shakespeareana; bagaglio non molto notevole, come veder la quantità, nè molto pregevole, secondo la qualità. Può essere che qualche cosa sia sfuggita; ma niente, credo, di molto valore. E io si è che il vero traduttore dello Shakespeare non è ancora comparso in Italia: poichè nessuna delle versioni che abbiamo rende una immagine schietta dello Shakespeare; nessuna regge al confronto, non la famosa traduzione tedesca dello Schlegel e Tieck, ma nemmeno delle francesi dell'Hugo e V. de Vigny. Onde quando vidi i sonetti shakespeare tradotti dal professore Olivieri, pur rallegrandomi dentro di me, dissi: un fiore non fa primavera;

ad ogni modo ben venga il fiore, se fi
menta.

Chi ama e studia un gran poeta n
provar piacere vedendo crescere il nume
che lo amano e lo studiano. Ma il profess
il quale dee certo aver familiare la lin
poichè la insegna pubblicamente, ed è t
alcuni anni in Inghilterra, ha avuto f
troppa fretta di pubblicare il suo libro,
fatto male, volendo provarsi a tradurre
speare, a cominciare dall'opera di lui cl
le maggiori difficoltà. Una traduzione i
sonetti dello Shakespeare è cosa estrem
ficile, forse più difficile che una traduzi
perchè da un traduttore in prosa si suole
molto più che da un traduttore in versi, e
a perdonargli molto meno.

Che il professore Olivieri non sia rit
cuni luoghi ad intendere il testo, non si p
fargliene gran carico: ciò in un lavoro l
ai più esperti; e se a lui è accaduto più
e più di due, può scusarlo la difficoltà del
fretta che ha avuto di compierlo e di
Solo sarebbe stato desiderabile che la su
avesse provato un po' meglio ch'egli p
tuito e il sentimento poetico necessari
dere tutte le sottigliezze, a seguire tutti
netrare tutti i segreti della poesia shak
avesse provato un po' meglio ch'egli pos
piena conoscenza e quel sicuro maneggio
italiana, che sono indispensabili a qualun
tore, ma soprattutto al traduttore di un

Anche il discorso d'introduzione las
me, qualche cosa a desiderare. A parte

sattezze e la poca correzione della forma, esso è insufficiente a dare un'idea esatta, non dirò di tutte le che si riferiscono ai sonetti, ma delle principali messe innanzi per ispiegarli.

mi tratterrò io a fare la storia di quelle benchè non mancherebbe di curiosità, e forse argomento a qualche considerazione: io non debbo dilungarmi troppo dall'ar- del mio discorso; e perciò mi contenterò di la classificazione che delle teoriche stesse vden in una nota al suo libro, *La mente e Shakespeare* (ottava edizione — 1886); libro lmente consultato anche il prof. Olivieri. vden divise i propugnatori di quelle teo- que classi. Mise nella prima classe coloro il Dyce e il Delius, sostengono essere i nposizioni poetiche aventi per soggetto, ed un amore immaginari. Se non che il ette che uno o due sonetti possano essere ie di sentimenti personali del poeta; ciò do me, porta un grave colpo alla sua teo- che potrebbe anche farlo annoverare alla asse; nella quale il Dowden mette quei col Knight, col von Friesen, col Simpson, e sostengono l'opinione che i sonetti sieno biografici, parte di soggetto immaginario. lasse è dal Dowden riserbata a quei critici l'abilità di scoprire nei sonetti dello Sha- una grande allegoria. Il più singolare fra il dott. Barnstorff, un tedesco professore il quale scoprì che i sonetti non sono altro alisi filosofica onde lo Shakespeare idea- tra e spiega sè stesso, cioè la sua facoltà il suo genio; e che le due iniziali della

biografici: e questa classe è da lui divisa in due categorie; la prima di coloro che, come il Drake, il Marvins, il Kreyssig ed altri, opinano che le iniziali la dedica siano trasposte e vogliano indicare il conte di Southampton (Henry Wriothesley); la seconda di coloro che, come il Bright, il Boaden, il Ham, Carlo Armitage Brown ed Enrico Brown, dono nascondersi sotto quelle iniziali il nome del conte di Pembroke, William Herbert.

“ Una particolarità della interpretazione di Enrico Brown, dice il Dowden, sta in ciò, ch'egli scopre nei sonetti l'intenzione del poeta di parodiare o mettere in ridicolo la poesia amorosa e l'amore platonico moda ai suoi tempi „.

I critici che il Dowden ha messi nella quinta ed ultima classe, o piuttosto il critico, perchè in fondo non solo, sostiene che parte dei sonetti furono dallo Shakespeare indirizzati al suo protettore, il conte di Southampton, parte furono da lui scritti in nome del conte di Southampton ad Elisabetta Vernon, di cui il conte era innamorato, un'altra parte in nome della Vernon di Southampton; ed un'ultima parte furono dal poeta indirizzati per conto del Pembroke, che di ciò lo riferì, alla bruna signora, la quale era, secondo il suo amico, Lady Rich. “ Il primo suggerimento di questa interpretazione, scrive il Dowden, venne da Mrs. Jameson: la teoria fu poi elaboratamente svolta da Gerald Massey nella *Quarterly Review* dell'aprile 1864, e in un grosso volume intitolato: *I sonetti dello Shakespeare e i suoi amici privati* „.

La classificazione del Dowden che ho brevemente esposta è, come tutte le classificazioni di questo genere, necessariamente imperfetta: gl'interpreti dei sonetti shakespeariani in essa nominati sono i prin-

cipali, ma non son tutti; e s'intende che non tutti quelli di una stessa classe sono d'accordo in ogni parte della teorica che sostengono.

Due critici francesi, François Victor Hugo e Philarète Chasles, diedero ciascuno una sua particolare spiegazione dei sonetti, diversa da tutte le altre, come le due sono diverse fra loro. Quella dell'Hugo rientra nella quarta classe del Dowden, anzi nella prima categoria di quella classe; poichè egli tiene i sonetti per autobiografici, e crede che la persona cui sono dedicati sia il conte di Southampton. Ma il fatto in essi accennato, dell'amico che si lascia sedurre dalla donna amata dal poeta, ed è da lui perdonato, fece all'Hugo intravedere nei sonetti la storia di un dramma; e siccome l'ordine in cui essi erano disposti non si prestava allo svolgimento di quel dramma quale egli lo vedeva, si immaginò che nella prima edizione i sonetti fossero stati stampati confusamente, non nell'ordine che aveva dato loro il poeta; e si mise in capo di ritrovare quell'ordine. Niente di più difficile; ed anche niente di più facile. Riordinati i sonetti, ne venne fuori questo roman-zetto. Il poeta, che nei sonetti chiamasi Will, è innamorato di una donna capricciosa, crudele soltanto con lui. Mentre egli sospira invano un bacio da lei, lei fa la civetta con un altro. Egli allora passa dalle preghiere alle minaccie, dalle minaccie ai fatti; canta che lei non è bella; e per questa via riesce a trionfare. Ma il trionfo è di breve durata. Egli aveva presentato alla donna amata il suo amico migliore, ed essa ne ha fatto il suo amante. Will non ci vuol credere; è in una penosa incertezza; l'amico gli confessa piangendo la sua colpa, e Will generoso perdona. Ingannato nell'amore, cerca nell'amicizia la sua

felicità; e da qui innanzi i sonetti sono la glorificazione che il poeta fa dell'amicò suo.

La interpretazione dello Chasles, volendo farla entrare in una delle classi del Dowden, non si potrebbe metterla che nella seconda; poichè i sonetti trattano, a giudizio del critico francese, argomenti diversi, si riferiscono a persone diverse, ed alcuni sono autobiografici, altri no. Ce n'è, secondo lo Chasles, diretti a una gran dama, oggetto della più umile affezione del poeta; ce n'è al suo protettore ed amico, il conte di Southampton; ce n'è ad un giovine signore spiritoso, amabile, stordito, libertino, cui il poeta dà consigli ed ammonimenti; alcuni non sono altro che esercitazioni poetiche; altri contengono ricordi e impressioni di viaggio; altri sono lamenti del poeta per la sua condizione di attore; altri cantano i rimpianti del passato, i pentimenti, la malinconia dell'autunno e l'austera contemplazione della vita; altri sono dedicati ad Essex vinto e a Southampton prigioniero; uno è contro la regina Elisabetta; dieci o quindici sono gli sfoghi della passione del poeta per una donna dagli occhi neri, che suona, e la cui virtù è mediocre come la bellezza; finalmente una ventina, i più interessanti di tutti, narrano la storia di un dramma doloroso, in cui hanno parte quella donna, il poeta e il giovine libertino, cui il poeta fa da mentore, ammonendolo e rimproverandolo, e che si vendica di lui facendosi amare dalla donna che il poeta ha preferita. Questo terzo personaggio può, secondo lo Chasles, essere il conte di Pembroke.

Non mi trattengo ad esporre la strana interpretazione che il critico francese fa della dedica dei sonetti, interpretazione fatta anche dal Neil, come ho accennato già nella nota 1 a pag. 65, nè a rife-

rire altre interpretazioni d'altri anche più strane, perchè ciò non importa gran fatto all'argomento del mio discorso: mi limiterò a notare che, nonostante la diversità profonda che c'è fra l'Hugo e lo Chasles nel modo di considerare e interpretare i sonetti, in una cosa i due critici francesi sono d'accordo, nel ritenere che in queste brevi poesie il poeta narri la storia d'un suo amore reale.

Lasciando stare le fantasie del dottor Barnstorff e degli altri sognatori di allegorie, il Dowden osserva che la teorica del Dyce e del Delius, i quali considerano i sonetti come composizioni poetiche sopra un'amicizia e un amore immaginari, ha il merito della semplicità; se non che essa, dice il Dowden, non scioglie i nodi, ma li taglia; e quando li ha tagliati (io mi permetto di aggiungere) ce ne rimane sempre uno sul quale la spada non è arrivata; ci rimane il nodo di quell'uno o due sonetti che il Dyce riconosce poter essere l'espressione di sentimenti personali del poeta. — E se quell'uno o quei due, perchè non anche altri, parecchi altri, dove il sentimento è egualmente intenso, e gl'incidenti cui essi alludono hanno la stessa impronta di realtà? — Quanto alla teorica di Gerald Massey, che cioè lo Shakespeare abbia scritto tutti i sonetti d'amore per conto d'altri, e quelli particolarmente alla bruna signora per conto del Pembroke, il Dowden fa una sola osservazione; ed è, che tale teorica, diligentemente e ingegnosamente elaborata, non ha altro fondamento che l'opinione dell'autore; non essendovi il più piccolo argomento di fatto, che la dimostri probabile.

Escluse le teoriche della classe prima, della terza e della quinta, rimangono quelle della seconda e della quarta, per le quali i sonetti sono in parte od in tutto

utobiografici, esprimono cioè, in tutto o in parte, i propri sentimenti del poeta nella propria persona di lui.

È opinione, non pure del Dowden, ma del maggior numero dei critici odierni, specialmente inglesi, che i primi centoventicinque sonetti siano indirizzati ad un amico, che la poesia di dodici versi che ad essi segue, sia la chiusa, od epilogo di quei sonetti, che i rimanenti, da 127 in poi (ad eccezione degli ultimi due) " siano, come il Dowden dice, indirizzati ad una donna, o si riferiscano a lei e alla passione del poeta per lei „.

Dopo la confusione d'idee portata nei sonetti agli editori succeduti al Thorpe, i primi che cominciarono a fare intorno ad essi un poco di luce furono, come nota il Dowden, gli editori e critici della seconda metà del secolo decimottavo, i quali scoprirono che la maggior parte dei sonetti erano scritti per un uomo. Questo è, si può dire, il punto di partenza della nuova critica, la quale di qui movendo potè stabilire che i primi centoventisei sonetti erano indirizzati ad un giovine amico del poeta, e che l'ordine nel quale i sonetti erano stati pubblicati al primo editore era probabilissimamente, quasi certamente, quello dato ad essi dal poeta; che ad ogni modo non c'era nessuna ragione di mutarlo, poichè era un ordine vero e proprio, non un disordine, come era piaciuto di qualificarlo a coloro che avevano studiato i sonetti col proposito deliberato di trovarci, in quel che c'era, ma quel che a loro pareva che dovesse essere. I due fatti che, secondo la nuova critica, colpivano primi un attento e spregiudicato lettore dei sonetti, erano la collocazione del sonetto 126 che chiude la prima serie e la separa dalla seconda, e l'unione dei sonetti della prima serie

in vari gruppi, riferentisi ciascuno a un periodo e ad un fatto particolare. Tuttociò non poteva essere effetto del caso; e in quei periodi e in quei fatti non era difficile riconoscere le varie vicende dell'amicizia del poeta per il giovine signore cui erano indirizzati i sonetti; come non era difficile scorgere la stretta relazione di alcuni sonetti della prima serie con alcuni della seconda; costituenti gli uni e gli altri il dramma d'amore, che, dopo i sonetti nei quali il poeta si lamenta della sua condizione d'attore, è ciò che imprime più forte in questa raccolta di poesie il carattere autobiografico.

Una difficoltà pareva opporsi alle conclusioni della nuova critica. I sonetti citati in parte dall'Hudson e quello citato dal Walter come composti per la moglie, e da me riferiti nella prima parte di questo scritto, appartengono tutti alla prima serie; e, per esser giusti, non si può negare che alcuni di essi abbiano l'aria d'essere indirizzati a una donna. Ce n'è poi, in quella prima serie, altri che hanno quell'aria anche più pronunziata, e che appunto per ciò da alcuni critici, fra i quali il Massey, lo Chasles, il Taine e il Montegut, furono presi come scritti per donne. Parlando dell'amore dello Shakespeare per la bruna signora che lo tradiva, il Taine cita come diretto ad essa questo principio del sonetto 95.

Come dolce ed amabile rendi tu la vergogna,
Che, simile al verme nella fragrante rosa,
Macchia la bellezza del fiorente tuo nome!
Oh di quali dolcezze ravvolgi tu i tuoi peccati!

La lingua che narra la storia delle tue giornate,
Facendo lascivi commenti sui tuoi piaceri,
Non può biasimarti che con una specie di lode:
Pronunziando il tuo nome fa bello il male che dice.

bellezza e le medesime espressioni d'amore s'incontrano anche in alcuni sonetti che sono evidentemente, senza alcun dubbio, composti per un uomo, ed avrebbero veduto fra questi e gli altri un legame così intimo, una tale continuità di pensiero, che li avrebbe facilmente convinti essere i sonetti della prima serie indirizzati tutti ad una sola persona.

Ciò ch'essi non fecero fu fatto dai nuovi critici, i quali osservarono " che nell'epoca del rinascimento (cito le parole del Dowden) l'ardente amicizia fra uomo ed uomo fu uno dei naturali prodotti del tempo.... Ad inalzarla al di sopra della pura considerazione personale era lì pronto una specie di neo-platonismo, che rappresentava la Bellezza e l'Amore incarnati in una creatura umana come vice-gerenti in terra della Divinità. — Era allora cosa comune, osserva il Dyce, che un uomo scrivesse versi ad un altro con espressioni di così tenero affetto da giustificare pienamente per essi il titolo di amatorii — „ Qui il Dowden cita alcuni esempi di scrittori contemporanei, del Montaigne, del Languet, del Sidney, i quali espressero il sentimento dell'amicizia in un linguaggio non molto diverso da quello usato dallo Shakespeare verso il suo giovane amico; e riporta questi quattro versi di un sonetto di Michelangelo in lode di Tommaso Cavalieri:

Col vostro ingegno al ciel sempre son mosso;
Dal vostro arbitrio son pallido e rosso:
Freddo al sol, caldo alle più fredde brume.
Nel voler vostro è sol la voglia mia.

Dopo ciò non è difficile intendere che i peccati d'amore dei quali si parla nel sonetto 95 sono i peccati del giovane amico del poeta, non già della bruna

signora, come parve al Taine; che le bellezze cantate nel sonetto 99 sono le bellezze del medesimo giovane amico, non già quelle di una donna amata dal poeta, come credè il Montegut: ed anche più facilmente si intende come siano indirizzati all'amico i sonetti che l'Hudson, il Walter ed altri giudicarono composti per la moglie.

Che del resto nessuno dei sonetti potè essere scritto per la moglie è provato anche dal fatto, che il poeta non cominciò a comporli se non dopo il 1592, nel quale anno furono pubblicati quelli del Daniel, che, per consenso dei critici più autorevoli, egli prese a modello. Gli ultimi studi del Tyler dimostrano anzi che molto probabilmente cominciò a scriverli qualche anno più tardi. Ora sarebbe strano, per non dir altro, che il poeta si fosse riacceso per la moglie e avesse scritto versi d'amore per lei dopo otto o dieci anni che l'aveva lasciata, e proprio nel tempo che era agitato da una forte passione per un'altra donna. Poichè, stabilito che i sonetti non sono allegorici, che non hanno per soggetto un'amicizia e un amore immaginari, e che non sono scritti per conto d'altri, rimane chiaro che sono autobiografici, e che, come i primi centoventisei sono indirizzati ad un giovane amico del poeta e trattano le vicende della loro amicizia, così i rimanenti, ad eccezione degli ultimi due, sono indirizzati a una donna amata dal poeta stesso, o " si riferiscono a lei e alla passione del poeta per lei „.

— Chi è quell'amico? Chi è questa donna? — A tali domande il Dowden nove o dieci anni fa rispondeva. — Non si sa (is unknown). — Vediamo se oggi, dopo la pubblicazione del libro del Tyler, si possa rispondere diversamente.

III.

Può a qualcuno essere sembrato che il sonetto di Michelangelo in lode di Tommaso Cavalieri, e le altre simili poesie italiane del secolo XVI accennate in genere dai critici inglesi, non bastino col loro esempio a dimostrare che possa essere stato scritto per un uomo il sonetto 99 dello Shakespeare da me riferito verso la fine del capitolo precedente. E non si può negare che fra i versi di Michelangelo e il sonetto dello Shakespeare, anzi fra tutte in genere le poesie italiane del secolo XVI scritte da uomini in lode di uomini, e i sonetti coi quali il poeta inglese celebra l'amico suo, ci sia una notevole differenza. Michelangelo loda col linguaggio iperbolico, ch'era d'uso nella poesia del suo tempo, l'ingegno dell'amico, dice sè dipendere in tutto dall'arbitrio e dalla vita di lui e finisce dicendo lui essere il sole, e sè la luna, che non risplende se non quanto è accesa da quello. Lo Shakespeare invece nel sonetto accennato ed in altri loda la bellezza dell'amico suo (il colore della guancia, della mano, dei capelli) con le espressioni, con le immagini, coi paragoni, che la poesia di ogni tempo riserba quasi esclusivamente alle donne.

Ma la prova evidente che la persona di cui quel sonetto loda le bellezze può ben essere un uomo, cioè l'amico dello Shakespeare, sta, come accennai, in altri sonetti dello Shakespeare stesso; sta in particolar modo nel sonetto 20. Leggiamolo.

Volto di donna, dipinto dalla mano stessa della natura,
Hai tu, o donno e donna della mia passione;

Accoppiando questa in superbo paragone
Col sole e la luna, con la terra e le ricche gemme del mare,
Coi primi fiori d'aprile e tutte le cose rare
Che l'aria del cielo circonda in questo vasto globo,
Oh! lasciate che io, sincero in amore, scriva sinceramente,
E credetemi, l'amor mio è così bello
Come qualsiasi figlio di donna, benchè meno splendente
Di quelle fiaccole d'oro confitte lassù nell'aria del cielo:
Dicano di più quelli che amano le grandi frasi;
Io non loderò che non ho intenzione di vendere.

Gerald Massey, l'ingegnoso e ardente sostenitore della teorica che i sonetti dello Shakespeare siano stati scritti per commissione e in persona di altri (del conte di Southampton, di Elisabetta Vernon e del conte di Pembroke), sentendo il bisogno di provare, per sostegno della sua tesi, che non pochi dei primi centoventisei sonetti furono composti per una donna, e non per l'amico del poeta, esaminò alcuni luoghi di alcuni di quei sonetti, e cercò di mostrare come le immagini e le espressioni in essi contenute fossero essenzialmente femminili, e fossero state sempre considerate e usate come tali da tutti i poeti che scrissero in lingua inglese. Se non che egli fu costretto ad ammettere che lo Shakespeare non seguì costantemente questa norma, che nei suoi sonetti ci sono delle eccezioni ad essa, che ci sono dei luoghi in cui l'espressione si leva al di sopra del sesso. — E allora? domando io. A quali segni, e con quali criteri riconosceremo quando il poeta segue la regola, e quando fa l'eccezione? — S'egli può dire che *il volto femminile dell'amico suo fu dipinto dalla mano stessa della natura*, che la bellezza perfetta di lui *rapisce gli occhi degli uomini*, se può chiamarlo *donno e donna* (signora) *della sua passione* (mastermistress of my passion);

perchè non potrà anche paragonare al giglio il candore della sua mano, alla rosa il colore del suo volto: perchè non potrà anche chiamarlo (come lo chiama in altri sonetti, che il Massey crede perciò indirizzati a una donna), *mia rosa* (my rose), *la migliore delle cose più care* (best of dearest), *mia sola cura* (mine only cure)? Il Massey cita, dai drammi dello Shakespeare e dai componimenti d'altri poeti, luoghi dove queste e simili espressioni sono sempre riferite a donne; ma davanti al sonetto 20, dove immagini ed espressioni dello stesso carattere e dello stesso valore sono, come abbiamo visto, usate per un uomo, quelle citazioni, pare a me, non provano niente.

Nel sonetto 20 è, a mio giudizio, la chiave della prima serie dei sonetti shakespeariani; la ragione cioè e la spiegazione del linguaggio amoroso e laudatorio usato in essi dal poeta parlando di un uomo: e la chiave sta in ciò, che il poeta in quel sonetto attribuisce all'amico suo, fra gli altri pregi, la femminilità, cioè tutto ciò che la femminilità ha di meglio, la bellezza, la gentilezza, la grazia. Dopo ciò, come meravigliarsi, come trovare strano che il poeta lodi l'amico suo con le immagini e le espressioni che la poesia riserba particolarmente alle donne?

Quando, a proposito di quelle immagini ed espressioni il Massey osserva solennemente: " l'impareggiabile psicologo, il poeta in cui l'osservanza della legge naturale fu infallibile, i cui scritti segnano il termine estremo di tutto ciò che è naturale in poesia, dovrebbe dunque aver peccato grossolanamente contro la natura, in una materia così primitiva come è la illustrazione del sesso! „ quando il Massey, dico, fa questa solenne osservazione e la suggella con un gran punto ammirativo, un bambino potrebbe rispon-

dergli: — Poichè lo Shakespeare diede all'amico suo volto di donna, egli avrebbe peccato grossolanamente nella illustrazione del sesso se avesse celebrato la bellezza di lui con le immagini e le espressioni che sole si convengono all'uomo.

Alcuni critici opposero al Massey il sonetto 20 come un ostacolo alla sua teorica, dicendo che in esso il poeta confondeva le immagini proprie ai due sessi e forniva con ciò una prova indubitabile che i sentimenti suoi verso il suo giovane amico erano abbastanza erotici. Ciò è molto diverso da quello che dico io. Si possono, secondo me, attribuire ad un uomo i pregi migliori della femminilità, tutto ciò che la bellezza ha di più dolce e gentile, senza che ciò importi confusione delle immagini proprie ai due sessi; senza che in ciò sia niente di erotico. Per questo rispetto io non vedo in nessuno dei sonetti all'amico niente di più e di diverso da ciò che ci vede il Rossetti, cioè *il fervore di un'amicizia esaltata e smisurata, esprimendosi con una stravaganza di linguaggio, che non era a quel tempo del solo Shakespeare*, e che quanto a lui si appunta e suggella nel sonetto ventesimo.

Il Massey non si sgomentò della opposizione. Senza dare grande importanza alle prime parole del sonetto, "Tu hai volto di donna", che per me ne hanno moltissima, egli si fermò a quelle del secondo verso, "donno e donna della mia passione", che a lui parvero molto più gravi. "Se noi accettiamo, egli disse, queste parole nel valore che hanno oggi, *mia passione* vorrebbe dire *il sentimento personale che io ho per voi*". Ma questa interpretazione, che è la comune, ci menerebbe, secondo il Massey, fuori di strada. Egli per ciò la rigettò, e ne diede un'altra, che è

accennata anche dal Dowden, a cui la suggerì come possibile il signor H. C. Hart.

Secondo questa nuova interpretazione, la parola *passion* dello Shakespeare vorrebbe dire semplicemente *sonetto*, *poesia*; e tutta l'espressione *master-mistress of my passion* non avrebbe altro significato che *soggetto di questa mia poesia*. La parola *passion* in senso di poesia amorosa, sonetto, fu usata, nota il Massey, da Tommaso Watson, che nel 1582 pubblicò una raccolta di cento suoi sonetti, sotto il titolo *Passionate centurie of Love*, e nelle illustrazioni ai sonetti chiamò questi *passions* (*passioni*). Il Massey aggiunge che lo Shakespeare stesso nel *Sogno di una notte d'estate* chiamò *passioni* le canzoni di Piramo e Tisbe nella scena seconda dell'atto quinto. Ciò, se fosse vero, sarebbe un argomento fortissimo in favore della nuova interpretazione della parola *passion* nel sonetto: ma, per quanto io ne so, il Massey è il primo, e forse il solo, che abbia dato a quella parola nel *Sogno di una notte d'estate* il significato di *poesia amorosa*. La maggior parte dei commentatori tacciono; ciò che vuol dire che intendono quella parola nel significato che ha oggi comunemente; e così la intendono l'Aldis Wright, che interpreta, *violenta espressione di dolore* (*violent expression of sorrow*), il Delius, che spiega *Pathos* (*das Pathos welches der Darsteller des Pyramus entwickelt, ecc.*), e i molti traduttori da me veduti, che spiegano, dolore, furore, frenesia, commozione.

Io pertanto credo che, come nel *Sogno di una notte d'estate*, così nel sonetto 20, la parola *passione* abbia il significato che tutti le hanno attribuito finora, cioè di *forte sentimento dell'animo*; credo ciò, oltre che per le ragioni accennate, anche perchè tale significato si accorda meglio, che non la interpretazione del Mas-

sey, con tutto il resto del sonetto. Le lodi della bellezza dell'amico, del cuore di lui gentile e costante degli occhi vivaci e sinceri, si conchiudono nella preghiera ch'egli serbi al poeta l'amor suo: — Perchè? — Perchè il poeta è attratto e legato a lui da un forte sentimento dell'animo, perchè l'amico *donno e donna della passione del poeta*. Ma anche ammesso che la interpretazione del Massey potesse essere la vera, ciò non toglierebbe niente alla osservazione da me fatta intorno al carattere del sonetto 20, e alla importanza ch'esso ha per ispiegare il linguaggio femminile usato dal poeta negli altri sonetti in lode dell'amico: ciò che, a mio avviso, basta ad eliminare l'ostacolo maggiore sollevato dagli oppositori della nuova critica contro la possibilità che i primi centoventisei sonetti siano tutti indirizzati all'amico del poeta.

Un'altra osservazione, che non so se sia stata fatta da altri, a conferma della opinione che i primi 126 sonetti si riferiscano tutti ad un uomo. Possibile o pochi o molti di essi furono scritti per una donna che un pronome o un'altra parola qualunque ne sia caduta, magari in uno solo, a dimostrare che la persona per cui fu composto era del genere femminile?

Quanto agli ultimi ventotto sonetti, o piuttosto ventisei (perchè gli ultimi due, come già notai, stando a sè), riferentisi alla *dark lady*, la bruna signora, nessuno, credo, ha mai fatto questione, o solleva dubbio che non siano scritti per una donna. Ed anche ciò potrebbe essere una prova che i primi centoventisei sono tutti diretti ad un uomo.

IV.

Il Saintsbury disse, come vedemmo, che “ le persone a cui i sonetti si riferiscono sono state dai critici identificate con la metà dei gentiluomini e delle dame della corte di Elisabetta „; ma, fatta la debita parte a quel po’ di rettorica che tutti gli scrittori in certi casi mettono nei loro ragionamenti, si capisce che quelle persone dovettero essere assai meno; ed eliminate dopo un poco d’esame le ipotesi prive di fondamento, si trova che quelle persone si riducono, per ciò che concerne l’amico, a due sole; il conte di Southampton e il conte di Pembroke. Nè sono più quelle con le quali si è con qualche apparenza di probabilità tentato di identificare la *dark lady*.

Pur affermando che il nome dell’amico era ignoto, il Dowden riconosceva che soltanto quei due gentiluomini accampavano, per opera dei loro avvocati, qualche ragionevole pretensione all’onore di essere quell’amico; ma, pesando e mettendo a riscontro le ragioni dell’uno con quelle dell’altro, finiva per propendere in favore del conte di Pembroke. Il conte di Southampton, notava fra le altre cose il Dowden, amò fin da giovane Elisabetta Vernon, e perciò non ebbe bisogno degli eccitamenti a prender moglie, che il poeta fa all’amico coi primi diciassette sonetti; il conte di Southampton non fu bello e non rassomigliò alla madre, mentre il poeta attribuisce in sommo grado all’amico la bellezza, e nel sonetto terzo lo dice somigliante alla madre; il conte di Southampton ebbe nome Enrico, e dai sonetti 135 e 143 appare che

l'amico del poeta si chiamò come lui Will (diminutivo di William); particolarità tutte queste che, quanto non convengono al Southampton, tanto e perfettamente convengono al Pembroke.

Una sola circostanza parve al Dowden che potesse fare ostacolo alla identificazione del Pembroke con l'amico del poeta, la circostanza ch'egli nacque nel 1580, considerata in relazione con la notizia dei sonetti data dal Meres nel 1598, e con la pubblicazione di due di essi, il 138 e il 144, nel *Passionate Pilgrim*, fatta l'anno di poi. Mettendo a riscontro quelle date, parve forse al Dowden che il Pembroke fosse troppo giovane per poter fare la parte dell'amico nei sonetti. Vedremo come il Tyler risolva questa difficoltà.

Quanto alla *dark lady* il Dowden scriveva: " Noi non scopriremo mai il nome di quella donna che per una stagione seppe, come nessun'altra mai, trarre dal cuore dello Shakespeare tutte le note della passione, dalla più bassa alla più acuta. Nessuno dei cercatori fra le rovine del passato vedrà mai brillare sotto i suoi occhi quel curioso talismano „. Ma tali parole non sgomentarono i cercatori. Il Massey, che ritiene scritti in nome del conte di Pembroke i sonetti alla *dark lady*, credè di potere identificare questa, come già dissi, nella persona di Lady Rich, sorella del conte di Essex, famosa alla corte della regina Elisabetta e di Giacomo, famosa per la bellezza e per lo spirito, famosa pei casi della vita, ma sopra tutto per la gloria che irraggiò sopra di lei il giovane e prode Filippo Sidney coll'amor suo, cantato ne' bei sonetti *Astrophel and Stella*. Naturalmente il Dowden, che rigetta la teorica del Massey, non diede nessuna importanza a quella iden-

tificazione; poichè, anche ammesso che il Pembroke avesse avuto (ciò che è fra le cose possibili) qualche nome d'amore con Lady Rich, ciò non proverebbe rispetto ai sonetti dello Shakespeare; non prova niente per tutti coloro che, come il Dowden, sono autobiografici. Uno dei cercatori che, pur non nel medesimo ordine di idee del Dowden, procedendo in gran parte da lui, non si sgomentò ch'egli desse circa l'impossibilità di scoprire il nome della eroina dei sonetti, fu il Tyler. Egli annunciò alcuni anni fa che stava facendo delle ricerche sull'argomento; ed oggi ci viene infiducioso di aver trovato e di mostrarci coloro il curioso talismano che il Dowden credeva impossibile. Il Tyler non solamente ci dice il nome della eroina, narra la storia della eroina dei sonetti, ma ci mostra sotto gli occhi il ritratto di lei.

È un peccato che il professore Olivieri abbia pubblicato la sua traduzione prima che uscisse il libro del Tyler. Se non avesse avuto tanta fretta, avrebbe forse potuto, aiutato dagli studi del critico, penetrare in alcuni luoghi più addentro nel spirito dei sonetti shakespeariani; e avrebbe potuto rimettere al suo libro un breve riassunto della opinione del Tyler, il quale, composto con discernimento, avrebbe bastato a far conoscere ai lettori i risultati ultimi degli studi inglesi sull'argomento. Egli invece dovè contentarsi di far sapere al pubblico italiano che legge (il quale, di fatto, è poco numeroso) che dalle ricerche fatte dai signori Thomas Tyler e A. Harrison, sembrava provato che la donna dei sonetti di Shakespeare fosse Mary Fitton, figlia di lordo Fitton, ed una delle dame d'onore di

Elisabetta „ Ma questa magra notizia, cui s'è nello scritto del prof. Olivieri un breve e poco gnificante ritratto di Mary Fitton, era veramente troppo poco; e per di più era una contraddizione in termini con ciò che il professore avea detto avanti, che cioè la donna bruna dello Shakespeare „ tradì il marito per darsi a lui, e poi tradì lui gettarsi nelle braccia del nobile amico „ La donna bruna scoperta dal Tyler, se è proprio lei la donna amata dallo Shakespeare, non potè tradire il marito per la buona ragione che, nel tempo dei suoi amori suoi con lo Shakespeare, non lo aveva.

Al libro del Tyler non mancarono opposizioni fino dal suo primo apparire. Era naturale: esso poteva avere la virtù, che nessun libro di critica specialmente quando la critica deve lavorare per la soluzione, di convertire alla sua fede i credenti in una fede diversa. Ma il libro è frutto di ricerche diligenti e coscienziose; è pensato e composto con molta solidità e molto acume; e se non risolve interamente le questioni che si riferiscono ai sonetti dello Shakespeare, le avvicina di molto alla soluzione.

Convinto insieme col Dowden che delle teorie escogitate a spiegare i sonetti la più ragionevole sia quella che li considera nel loro complesso come autobiografici, il Tyler cominciò dall'esaminare i risultati ottenuti dai critici che prima di lui avevano studiato l'argomento, e di cotesti risultati accettò ciò che gli parve, secondo le regole di buona critica, accertato. Prese così molto sicuramente le mosse, ristudiò e trattò tutto di sana pianta scutendolo in tutte le sue particolarità, l'intero problema dei sonetti shakespeariani.

V.

Io ho riferita nel primo capitolo di questa seconda parte del mio lavoro la dedica che il primo editore Tommaso Thorpe premise ai sonetti. Giova rileggerla. " Al solo ispiratore di questi seguenti sonetti — signor W. H. ogni felicità — e quella eternità — promessa — dal nostro immortale poeta — desidera — il bene desiderante — avventuratore nel — mandarli — fuori — T. T. „. Alcuni critici autorevoli, fra i quali l'Elze, han sostenuto che la parola inglese (*Begetter*) da me tradotta *ispiratore*, qui non abbia tale significato, ~~ma~~ voglia dire *procuratore*, colui cioè che *procurò*, che diede, all'editore il manoscritto dei sonetti; il quale *procuratore*, secondo l'Elze stesso ed altri che misero fuori tale ipotesi prima di lui, sarebbe stato un William Hathaway parente del poeta. Il Dowden accennò già le ragioni che contraddicevano a questa ipotesi, ragioni che il Tyler ha svolte più largamente, dimostrando all'evidenza che qui *Begetter* non può avere altro significato che di *ispiratore*, colui che ispirò i sonetti, colui per il quale la più gran parte di essi furono composti. A chi non voglia troppo sottilizzare e non si lasci dalla troppa smania di sottigliezza fuorviare (ciò che accade talora agli uomini di mente più acuta), appare chiaro dal contesto della dedica che la persona a cui dall'*immortale poeta* è *promessa la eternità* non può essere altri che lo stesso W. H. cui sono dedicati i sonetti; ogni altra costruzione essendo, come osserva il Tyler, irragionevole ed improbabile. Dal che per logica necessità discende che il signor W. H. è l'*ispiratore* dei sonetti, quegli

per cui il poeta li compose, non già colui che li raccolse e li diede allo stampatore.

A chi opponesse, dice il Tyler, che il signor W. H. non può chiamarsi il *solo ispiratore* dei sonetti, perchè gli ultimi 28 non si riferiscono a lui, è facile rispondere che nella dedica poterono essere considerati soltanto i 126 diretti all'amico, i quali sono la parte principale del libro, e sono i primi (perciò forse la dedica dice, di *questi seguenti sonetti*), e trascurati gli ultimi 28, come era stata trascurata la poesia *Lover's Complaint*, che seguiva ai sonetti. Aggiungasi che la parola *onlie* (*onlie begetter* — solo ispiratore) può anche, come suggerì P. A. Daniel, valere per *chief* (principale); onde *onlie begetter* può voler dire *principale ispiratore*.

Una parte molto importante della dissertazione del Tyler, sono i capitoli coi quali, fondandosi sopra alcune allusioni storiche e d'altro genere nei sonetti, e sopra alcune analogie di alcuni versi di essi con i versi di altri scrittori contemporanei, cerca di stabilire le date di alcuni sonetti; e da queste, messe in relazione coi due sonetti editi nel *Passionate Pilgrim* l'anno 1599, e con la notizia dei sonetti data dal Meres nel suo libro *Palladis Tamia*, pubblicato nel settembre del 1598, prende le mosse per istabilire una cronologia generale dei sonetti, che appare molto probabile. Secondo questa cronologia, i primi sonetti all'amico sarebbero stati composti nella primavera del 1598; altri, pure all'amico, dopo la pubblicazione del libro del Meres, in tempi diversi, dagli ultimi del 1598 al 1600; quelli che si riferiscono al dramma d'amore, nell'anno 1599; e gli ultimi all'amico, da 100 a 126 (che probabilmente formano una specie di poema), nella primavera e nell'estate del 1601.

Come saggio del modo ingegnoso col quale è condotta questa parte dello studio del Tyler, accennerò ciò ch'egli osserva e ragiona intorno al sonetto 107 e le conseguenze che trae dalle sue osservazioni e dai suoi ragionamenti. Il sonetto dice così:

Nè i miei propri timori, nè l'anima profetica
Del vasto universo, sognante su le cose avvenire,
Possono limitare il contratto del mio fedele amore,
Supposto come condannato ad una inevitabile fine.

La luna mortale ha superato la sua eclisse,
E i tristi àuguri si ridono dei loro propri presagi;
I dubbi ora si coronano di sicurezza,
E la pace annunzia l'olivo di un'età imperitura.

Ora sotto la rugiada di questo balsamico tempo
Il mio amore appare ringiovanito, e la morte si sottomette
[a me,

Poichè, a dispetto di lei, io vivrò in questi poveri versi,
Mentre essa trionferà sulle turbe stupide e mute.

E tu in questi (versi) troverai il tuo monumento,
Mentre le corone dei tiranni e le tombe di bronzo

[saranno distrutte.

Bisogna notare che il primo verso della seconda quartina nell'originale inglese dice:

The mortal moon hat her eclipse endured,

che l'Olivieri traduce:

La luna mortale ha subito la sua eclisse,

come traduce anche il Montegut; ed è la traduzione più ovvia; con la quale può intendersi, anzi par naturale intendere: " La luna mortale si è eclissata, è scomparsa „.

E così intende il Massey; il quale crede che il sonetto sia scritto per la liberazione del conte di

Southampton dal carcere, dove fu chiuso nel 16 come uno dei complici della ribellione di Essex, e dove fu tratto dopo la morte della regina Elisabet nel 1603 dal successore di lei Giacomo. L'eclisse della luna mortale significa per il Massey la morte di Elisabetta, e i *dubbi coronantisi di sicurezza l'olivo di un'età imperitura* alludono all'avvenimento del regno di Giacomo apportatore di durevole pace. Il professore Olivieri cita in nota questa opinione del Massey, la cita senz'altro, lasciando supporre che possa parergli probabile. (1) Ma il Dowden, che citò anch'egli, la citò per combatterla; e nel proporre un'altra interpretazione (della quale io non occuperò, perchè mi par migliore l'interpretazione del Tyler), osservò che le parole: *hat her eclispe endured* non vogliono già dire: *si è eclissata, è scomparsa, ma ha superato la sua eclisse, ed è tornata a splendere di nuovo.*

Questa osservazione fu come un raggio di luce per il Tyler. Egli, contrariamente al Dowden, creò col Massey e col Minto che *la luna mortale* (The mortal moon) sia veramente la regina Elisabetta gratificata dai poeti contemporanei del nome di Cythia, e sotto questo nome celebrata; ma, dando alla parola *endured* il significato attribuitole dal Dowden e notando che sopra di essa cade l'enfasi del verso, intende che tutto il verso accenni, non alla morte della regina, bensì ad un turbamento dello Stato,

(1) Al verso ottavo del sonetto, dove si parla di pace, l'Olivieri annota: « Allude forse il poeta alla pace conclusa tra la Spagna e le Province Unite sul principiare del 1609, anno in cui i sonetti videro la luce per la prima volta? ». In questo caso (caso veramente poco probabile) si capisce che il sonetto non potrebbe essere stato scritto nel 1603, ma resterebbe allora a sapere perchè l'Olivieri abbia citato a proposito del verso quell'opinione del Massey, e com'egli spieghi quel verso.

un pericolo grave dal quale la regina stessa sia uscita sana e salva, seguitando, come la luna dopo l'eclissi, a splendere della prima sua luce. Questo pericolo sarebbe la ribellione di Essex avvenuta nel 1601. A sostegno di tale sua opinione, il Tyler cita un documento del segretario Cecil, scritto pochi giorni dopo che il tentativo di ribellione fu represso, e un pezzo di una lettera di Bacone alla regina scritta poco avanti, dove sono espressioni analoghe a quelle del sonetto dello Shakespeare; dal che il Tyler deduce che il linguaggio adoperato dal poeta nel riferirsi a quell'avvenimento era in perfetto accordo coll'uso del tempo. Ma, ciò che più importa, per la nuova interpretazione del Tyler tutto il sonetto acquista, a mio avviso, un senso più limpido e chiaro di quello che gli veniva dalle interpretazioni precedenti.

Non si può negare che la parola *endured*, per quanto nel sonetto di cui parliamo possa parere migliore il significato che le dà il Dowden, sia suscettibile anche di quello più comune dato dal Massey, e che tutta la seconda quartina si presti alla interpretazione ed illustrazione storica che questi ne fa riferendola alla morte della regina Elisabetta. Non così mi riesce chiara la prima quartina e il resto del sonetto, applicandolo alla liberazione del Southampton dal carcere, per la quale il Massey lo crede composto. Nella prima quartina sono espressi, secondo il critico, *i timori del poeta e il presentimento del mondo in generale*, per la triste sorte del conte, che si prevedeva condannato, *se non ad una immediata morte, alla prigionia a vita*. Io confesso che *l'anima profetica del vasto universo sognante su le cose avvenire* mi pare un'immagine e un'espressione troppo alta e solenne per significare semplicemente il triste presentimento

del pubblico per la sorte di un uomo, fosse pure il conte di Southampton; al che si può aggiungere la ribellione dell'Essex non avendo trovato presso il pubblico, non era probabile che (the wide world) si fosse troppo occupato dello stato della sorte riserbata ai ribelli. Ma la difficoltà maggiore sta per me nel terzo verso della quartina. Se intendo bene il Massey, le parole *lease of my true love* (il contratto del mio amore) vogliono significare per lui, *la vita e l'amico*; e tutta la proposizione, *i miei timori non sono limitare il contratto del mio fedele amore*, dov'è voler dire, *i miei timori per la vita del mio amico stati vani, sono passati*, o qualche cosa di simile. Qualche cos'altro che forse non arrivo a capire per quanto io appunti gli occhi della mente, riesce di veder chiaro quel concetto nelle parole del poeta, non mi riesce di persuadermi che per una cosa così semplice egli abbia fatto tutti quei giri indecifrabili; indecifrabili per me, quando debba leggervi ciò che vi legge il Massey.

Il concetto invece di tutto il sonetto mi pare dai versi del poeta assai più chiaro, secondo la interpretazione del Tyler; e il concetto è, se io non inganno, quello che ora accennerò. Dico se non inganno, perchè tradurre un sonetto dello Shakespeare è cosa che molti, alla meglio, o alla peggio, possono fare, come l'ha fatta il professore Olivieri, come l'ho fatta io; ma intenderlo e spiegarlo, specie quando s'ha da fare con certi sonetti come questo, è un paio di maniche.

Secondo il Tyler, il sonetto 107 è, come sappiamo, uno dei 27 sonetti formanti come un poema. Il concetto generale in essi svolto è

poeta, riconciliatosi coll'amico suo, dopo una separazione alquanto prolungata, sente che il suo amore per lui è più forte che innanzi, sente e dichiara sua la colpa della interruzione avvenuta nella loro amicizia, e si difende dall'accusa d'infedeltà. Premesso ciò, il concetto particolare del sonetto 107 sarebbe questo. — Io posso, dice il poeta all'amico, aver temuto che il mio amore per te dovesse un giorno o l'altro finire; possono aver pensato ciò gli uomini (la profetica anima del mondo che, per un divino istinto, prevede i mali che devono avvenire); ma nè i miei timori, nè i tristi presentimenti degli uomini non hanno potenza di segnare la fine dell'amor mio, quella fine cui esso pareva inevitabilmente condannato. Anche per la ribellione, che ha minacciato il regno della nostra sovrana, si eran fatte delle brutte previsioni; ma il pericolo è passato, i tristi àuguri ridono ora dei loro presagi, le paure e le incertezze sono svanite, ed è tornata la pace. Così passati i timori miei e i presentimenti altrui, il mio amore è ora, in questo balsamico tempo, ringiovanito; e non solo non è più soggetto alla morte, ma vivrà eterno con me in questi versi, che saranno il tuo monumento. —

Con la interpretazione da lui data, il Tyler è venuto ad assegnare al sonetto 107, come data di composizione, l'anno 1601. Analoghe osservazioni sovra il sonetto 124 lo hanno condotto ad assegnare anche ad esso la medesima data: onde gli è sembrato poter concludere che tutti i sonetti dal 100 al 126 dovettero esser composti tra la primavera e l'estate del detto anno. Una designazione della stagione, per il sonetto 107, egli la vede nel verso 9: " Ora sotto la rugiada di questo balsamico tempo „, che, secondo lui, vuol indicare la primavera o il principio dell'estate; nel

qual tempo crede appunto composto il sonetto. E poichè nel sonetto 104, composto anch'esso nel 1601 come facente parte della serie di sonetti da 100 a 126, il poeta dice che sono passati tre anni da che egli vide per la prima volta l'amico suo, *Since first I saw you fresh, which yet are green* (Da che per la prima volta io vidi voi fresco, che siete ancora verde), il Tyler vede in questo sonetto una prova che la relazione dello Shakespeare col suo giovane amico cominciò nella primavera del 1598, e che in quel tempo appunto dovettero essere scritti i primi sonetti.

VI.

Stabilita la cronologia generale dei sonetti, il Tyler passa ad esaminare in due separati capitoli le relazioni dello Shakespeare col conte di Southampton e col conte di Pembroke.

Egli crede e si studia di dimostrare che, nonostante la dedica che il poeta fece al Southampton dei suoi due poemi, e la generosità onde potè esserne compensato, non ci fosse mai fra l'uno e l'altro una grande intimità; crede che da principio questa intimità fosse desiderata dallo Shakespeare, e gli pare di scorgerne un segno di ciò in alcune parole della dedica della *Lucrezia*; ma il nobile Lord non aderì, secondo lui, al desiderio del poeta, e lo tenne sempre a una certa distanza da sè; tanto che questi, specie dopo ch'ebbe fatto la conoscenza del conte di Pembroke e stretta con esso intimità, finì per allontanarsi dal suo primo protettore; e si era interamente alienato da lui quando avvenne la ribellione del conte di Essex. Un indizio di ciò il Tyler lo vede nelle allusioni a quella ribel-

lione ch'egli trova, non solo nel sonetto 107, ma anche nel 124; allusioni che sono, secondo lui, una condanna quasi esplicita della ribellione ed un segno manifesto che il poeta la vide con piacere repressa. Nel 1601, quando que' due sonetti furono composti, il Southampton era, come sappiamo, in prigione: perciò il Tyler molto ragionevolmente suppone che le allusioni in essi al disfatto partito di Essex potessero da taluno essere rimproverate allo Shakespeare, come una infedeltà al Southampton, al quale nella dedica della *Lucrezia* aveva promesso *amore senza fine* (love without end); e che a questi rimproveri il poeta rispondesse giustificandosi col sonetto 125, col quale in sostanza egli dice, secondo l'interpretazione del Tyler, che pel suo primo protettore ebbe soltanto ossequio, e gli rese quelli omaggi esterni che sono cari a chi non apprezza che le vane apparenze e le forme.

Un altro indizio che lo Shakespeare si fosse allontanato dal suo primo protettore, il Tyler lo trova nel fatto che la prima edizione dei suoi drammi, il famoso in-folio del 1623, fu dedicato al Pembroke e al fratello di lui. Gli amici del morto poeta, che pubblicarono quella edizione, era naturale che la offrissero e raccomandassero a chi negli ultimi anni della carriera drammatica del loro illustre compagno era stato notoriamente il suo protettore. L'aver essi preferito il Pembroke, vuol dire che questo protettore, nella loro opinione, era lui, non il Southampton.

Ammesso che i primi sonetti siano stati composti nel 1598 (ciò che, diciamolo subito, non è veramente provato dal Tyler), basterebbero le accennate osservazioni a mostrare molto improbabile, se non ad escludere interamente, che il Southampton fosse l'amico pel quale furono composti i sonetti; perchè

in quel tempo l'animo del poeta doveva essersi già alienato, o stava per alienarsi da lui. Ma ove a quelle considerazioni si aggiungano le ragioni addotte dal Dowden, e già accennate da me, che cioè il Southampton non ebbe bisogno di eccitamenti al matrimonio, che non fu bello nè somigliante alla madre, e che il nome di lui non corrisponde alle iniziali della dedica e al nome dell'amico indicato nei sonetti, rimarrà dimostrato, quasi all'evidenza, ch'egli non potè essere quell'amico. Tuttavia il Tyler aggiunge anche un'altra osservazione, la quale non è senza valore. Stabilito che i sonetti da 100 a 126 furono scritti nel 1601 (e indipendentemente dalla dimostrazione che di ciò diede il Tyler, ci sono altre ragioni per ritenere che sieno fra gli ultimi composti dal poeta), non si possono davvero applicare al Southampton, che aveva allora ventisette anni, le espressioni di *grazioso fanciullo* (*lovely boy*) e di *cherubino* che il poeta in alcuni di quei sonetti riferisce all'amico suo.

L'esclusione del Southampton rendeva più facile dimostrare che l'amico cantato nei sonetti fu il Pembroke. E questa dimostrazione ci pare sia stata fatta dal Tyler, in modo, che quasi non lascia ombra di dubbio. Le circostanze per le quali il Bright e il Boaden aveano suggerito, e a parecchi altri, fra' quali il Dowden, era sembrato probabile che quell'amico fosse il Pembroke, hanno ricevuto dalle nuove ricerche del Tyler ampia conferma. Tutti i fatti della vita del giovane signore, il tempo in cui egli probabilmente strinse amicizia col poeta, la sua indole, le sue inclinazioni, la sua cultura, i suoi gusti, tutto si accorda perfettamente con ciò che lo Shakespeare dice all'amico suo e dell'amico suo nei sonetti, e con

la cronologia generale di questi quale fu stabilita dal Tyler; ciò che a me pare una riprova della probabile accuratezza di quella cronologia.

William Herbert, che fu poi conte di Pembroke, nacque l'8 aprile 1580, e nella primavera del 1598 andò a stabilirsi a Londra. La madre di lui, ch'ebbe una figlia di bellissima (e la fama confermano i ritratti di quel tempo, uno dei quali è pubblicato dal Tyler), fu sorella di Filippo Sidney, il poeta di Stella, e donna di molta cultura e di gusti letterari. Quando l'Herbert andò a Londra, e fu naturalmente introdotto a Corte, e cominciò la sua carriera, lo Shakespeare era già famoso e come autore drammatico e come poeta. Naturale quindi che il giovane signore, e forse anche la madre di lui, se andò anch'essa a Londra, facessero subito conoscenza col poeta.

Risulta da carteggi del tempo che fino dal 1597 i parenti dell'Herbert desideravano dargli moglie, e che erano in trattative di un alto matrimonio per lui; trattative che andarono un po' in lungo. Perchè poi non avessero alcun effetto, si ignora: è possibile che il giovane, cui piacevano molto le donne (*He was moderately given up to women*, attesta Lord Clarendon), non avesse voglia di ammogliarsi. Ad ogni modo, in presenza di questo fatto, non si può non mettere probabile che lo Shakespeare scrivesse, o per suggerimento della madre, o spontaneamente, per un desiderio di gratificarsela, appunto fra la primavera e l'estate del 1598, quando la sua conoscenza con gli Herbert era freschissima, i primi diciassette sonetti coi quali conforta l'amico a prender moglie. L'età di diciotto anni, che aveva allora il giovane, si accorda pienamente colle espressioni usate dal poeta nei sonetti. Una sola obiezione potrebbe farsi, che il

Tyler prevede, e confuta, a parer mio, veramente. Il sonetto 13 finisce così: "Caro a voi sapete — Che *aveste un padre*: possa il figlio dire lo stesso „. Le parole *aveste un padre* a prima vista supporre che l'amico a cui il rivolge abbia perduto il genitore: nel qual caso l'amico non potrebbe essere l'Herbert, o il sonetto non potrebbe essere stato scritto nel 1598, in quell'anno il padre dell'Herbert viveva ancora. Nota giustamente il Tyler che quella supposizione (la quale fu fatta anche dal Dowden) non sarebbe: le parole *voi sapete che aveste un padre* al loro luogo vogliono, secondo il Tyler, dire soltanto *sapete che siete stato generato da un padre, e che, se vostro padre non avesse preso moglie sareste nato*: e cita una espressione identica in Shakespeare nella commedia *Merry Wives*, con lo stesso significato. Niente poi ci vieta di ammettere che questi primi diciassette sonetti, e qualche altro scritto intorno al medesimo tempo per il Herbert, e forse anche altri composti innanzi, perduti, siano appunto i sonetti di cui parlò il Tyler nel *Palladis Tamia* l'anno 1598.

Salvo una breve assenza nel novembre del 1598, e una di tre mesi dal novembre del 1599 al marzo del 1600, qual tempo fu malato lui stesso, il giovane fu sempre a Londra, passando la sua vita fra le feste, il teatro, le donne, gli amici. Il 19 del 1601 gli morì il padre, ed egli divenne erede. Poco appresso, nel marzo, fu per la parte della regina imprigionato nella torre. — Perchè era accaduta (dice un documento del 1601) *una disgrazia alla signorina Fitton* (una de

favorite della regina), *la disgrazia di fare un figliuolo; e il conte di Pembroke, esaminato, aveva confessato la sua colpa, ma rifiutato assolutamente ogni matrimonio.* Essendo l'Herbert entrato a Corte nel 1598, le sue relazioni amorose con la Fitton poterono benissimo cominciare nei primi del 1599; ciò che (supposto che essa sia la *dark lady* dello Shakespeare) si accorda con la pubblicazione dei due sonetti che riferisconsi a lei nel *Passionate Pilgrim* venuti alla luce in quell'anno.

Il solo ostacolo che il Dowden trovava alla identificazione del conte di Pembroke con l'amico celebrato nei sonetti (ostacolo derivante dall'anno della nascita di lui messo in relazione con la menzione dei sonetti fatta dal Meres e con la pubblicazione del *Passionate Pilgrim*) rimane, come si vede eliminato; perchè, con la cronologia dei sonetti, come è stata determinata dal Tyler, non c'è fra le date di quei fatti nessuna ripugnanza. Aggiungasi quest'altra particolarità. Mentre l'Herbert fu, come attesta il Clarendon, *il più universalmente amato e stimato fra gli uomini del suo tempo* (ciò che giustifica fino a un certo punto le lodi esagerate che di lui fa lo Shakespeare), in alcune circostanze mostrò un carattere e tenne una condotta meritevoli di censura. Ebbene, i sonetti parlano anche di tali difetti ed errori dell'amico, e di alcune voci che corsero sul conto suo, e sopra tutto dei suoi licenziosi costumi. La rispondenza dell'amico col conte di Pembroke non potrebbe, parmi, essere maggiore.

VII.

E la *dark lady*? — Io non dirò che i ragionamenti fatti e le prove addotte dal Tyler per mostrare



che la *dark lady* fu Mary Fitton (nel che sta la parte più nuova del libro di lui, quella che io dissi la sua scoperta) sieno tali da convincere pienamente; anzi dirò che qualche dubbio rimane; tuttavia quei ragionamenti e quelle prove mi paiono meritevoli di molta considerazione.

Il fatto che richiamò l'attenzione del Tyler su Mary Fitton è, si capisce, la relazione amorosa che essa ebbe col Pembroke, nella prima metà del 1599; fatto che, importante per sè rispetto alla identificazione della *dark lady*, acquista importanza maggiore ravvicinato all'altro fatto dei due sonetti pubblicati l'anno stesso, più tardi, nel *Passionate Pilgrim*. In uno di quei due sonetti il poeta si duole che la donna da lui amata cerchi sedurre il suo giovine amico: non è ancora certo che questi abbia ceduto alle seduzioni di lei, ma ne dubita; e ciò lo amareggia infinitamente. Ora se si ammette, come a me pare dimostrato, che il giovine amico sia il conte Pembroke, il fatto che appunto in quel tempo egli amoreggiava con Mary Fitton diventa un argomento fortissimo in favore della presunzione ch'essa sia anche la donna amata dallo Shakespeare.

Questa prima scoperta incoraggiò il Tyler a nuove ricerche, nelle quali ebbe validi aiuti dal signor W. A. Harrison, che più d'una volta egli cita; e se le nuove ricerche non condussero ad un risultato di piena evidenza circa la identificazione della *dark lady* con Mary Fitton, aggiunsero nuovi argomenti a dimostrarla probabile.

È nota la licenza dei costumi in Inghilterra al tempo di Elisabetta, specialmente a Corte, dove la regina vergine, che ebbe non mi ricordo più quanti favoriti, puniva rigorosamente i falli d'amore, che non

anere occulti. Fra la corte e la piazza o dei costumi questa sola differenza, che mancava l'ipocrisia. Non può dunque a meraviglia che una dama d'onore della re, ed una delle preferite, si lasciasse are da un commediante, (non mancano li ciò nella storia inglese del tempo di na fosse nè più nè meno la donna per hakespeare poteva scrivere questo so-

azzo, amore, che hai tu fatto ai miei occhi, lano, e non vedono ciò che vedono?
e cosa è la beltà, vedono dov'essa si trova, il meglio, lo prendono per il peggio. (1)

corrotti da sguardi troppo parziali,
ancora in una baia dove tutti entrano,
alsità degli occhi hai tu fatto uncini,
io del mio cuore è rimasto preso?
o cuore tiene per un parco riservato quello
re sa essere un luogo aperto al pubblico?
ei occhi, vedendo ciò, dicono, ciò non è,
a bella sincerità una faccia così brutta?
e gli occhi hanno errato nelle cose più vere,
schiavi di questa maledetta falsità.

he fatte dal Tyler e dall'Harrison han
fary Fitton potè bene ispirare il sonetto
o; poichè fu donna di manica molto
rupoli molto stretti in fatto d'amori; e
sciuta al tempo suo per ciò ch'essa era.
documenti contemporanei ch'essa, per

1: " Yet what the best is, take the worst to be „ L'Oli-
lugo, traduce: " eppure prendono quello che vi ha di
v'è di migliore „. Il concetto del poeta così è travisato,
rispondenza col concetto del verso innanzi

correr dietro al conte di Pembroke, metteva i suoi abbigliamenti femminili, e ravvolta in un ar mantello bianco andava per la città come un uo e che, dopo avere avuto un bastardo dal detto c di Pembroke, ne ebbe altri due da Sir Riccardo veson. Con tutto ciò non le mancarono mariti; ave trovato un signor Polwheelee capitano, che int al 1607, quando ella aveva oramai corso, com dice, la cavallina, ed era sui trent'anni, la sposò. in questa faccenda del suo matrimonio, o meglic suoi matrimonii, c'è dell'imbroglio: e l'imbro, per quanto il Tyler abbia cercato di sbrogliarl rimasto e rimane imbroglio. I due documenti (carte genealogiche) che attestano concordi che M Fitton ebbe un bastardo dal conte di Pembroke e da Riccardo Leveson (una delle carte aggiunge particolarità che i due dal Leveson furono femm le attribuiscono anche, non uno, ma due mariti, bedue soldati; quel capitano Polwheelee detto di sc e un capitano Lougher: se non che l'un docume dice che il Lougher fu il primo marito e il Polwh il secondo, e l'altro dice il contrario. La data matrimonio col Polwheelee è stabilita con suffici certezza dai seguenti fatti. Nei documenti che a stano che Mary Fitton fu dama d'onore della reg essa è sempre nominata col solo suo cognome di gazza, Fitton; ed egualmente col solo cognome Fit è nominata nel testamento del padre fatto il 4 n zo 1604, nel quale la sorella di lei Anna, che av marito, è nominata col cognome del marito, Nev gate. In un altro testamento, posteriore di qua anni (31 marzo 1608), fatto dal pro-zio di Mary Fit è nominato, insieme con essa, il marito di lei glielmo Polwheelee, al quale questo pro-zio lasci

a spada e il suo miglior cavallo, in segno *d'affetto lui e alla sua ora moglie* (to him and to his now fe), che il Tyler intende, *alla sua moglie di fresco sposata*.

Da questi documenti risulta, come si vede, che Mary Fitton fino al marzo 1604 era nubile, e che prima del 31 marzo 1608 aveva sposato il capitano Polwheele. Il Tyler suppone che lo sposasse nel 1607, e l'accenno al matrimonio recente, che gli par di sorgere in quelle parole del testamento del pro-zio, *now wife*.

Rimarrebbe ora a stabilire quale dei due documenti sia errato, se quello che dice primo marito il Polwheele, o quello che il Lougher; e quando Mary Fitton avesse la relazione amorosa col Leveson, se è prima o dopo il matrimonio col Polwheele; ma intorno a ciò non possono farsi che supposizioni, le quali presentano tutte qualche difficoltà; e tutte le volte che si fanno e discute minutamente il Tyler, lasciando però insolute le questioni. Poichè da altri documenti vien fuori la notizia quasi certa di un matrimonio di Mary Fitton anteriore al 1599, e probabilmente anteriore di alcuni anni, quando essa era ancora molto giovane; matrimonio rotto poi subito per divorzio, o dichiarato nullo, com'è più probabile, perchè fatto contro il volere del padre e clandestinamente; io, decisa da parte la questione circa il tempo della relazione col Leveson, fra tutte le supposizioni fatte e discusse dal Tyler intorno ai due mariti, e alla verità dell'uno o dell'altro, propenderei per questa; e cioè il Lougher fosse quel primo marito, dal matrimonio col quale Mary Fitton fu sciolta. Ma forse questa pare appunto al Tyler la meno probabile delle supposizioni da lui fatte, per una difficoltà ch'egli vi

oppone. — Se il matrimonio del Lougher con Mary Fitton fu sciolto e dichiarato nullo, poteva, domanda il Tyler, in una carta genealogica essere registrato il nome di lui con la qualità di marito (husband)? Poteva, ad ogni modo, esservi registrato senza nessuna osservazione? — Oltre di che pare che delle due carte genealogiche la più autorevole sia quella che chiama il Lougher secondo marito. Cedendo a questa maggiore autorità, la cosa più ragionevole è supporre che il Polwheelee non visse lungamente dopo il matrimonio, che, morto lui, il Lougher pigliasse il suo posto, e che la relazione del Leveson con Mary Fitton fosse anteriore al matrimonio col Polwheelee.

Nel qual caso restiamo perfettamente al buio intorno a quel primo matrimonio dichiarato nullo; non sappiamo cioè neppure il nome dell'uomo, che primo possedè la mano e il cuore di Mary Fitton. Comunque, l'esistenza di questo primo matrimonio annullato pare sufficientemente provata dai documenti pubblicati dal Tyler e dai ragionamenti ch'egli vi fa sopra. Ciò che è di grande importanza per la identificazione della *dark lady* con Mary Fitton, poichè in uno dei sonetti, il 152, si allude chiaramente ad un matrimonio della *dark lady* anteriore alla sua relazione amorosa col poeta. Il sonetto comincia con questa quartina:

Tu sai che amando te io sono spergiuro,
Ma tu sei due volte spergiura; giurando amore a me,
In realtà tu hai rotto il tuo voto nuziale, e hai spezzato
[una nuova fede,
Giurando un nuovo odio dopo avere accettato un nuovo
[amore.

Per le parole del terzo verso: *In realtà tu hai rotto il tuo voto nuziale* (In act thy bed vow broke) tutti uno finora inteso che la donna cui il sonetto èzzato fosse maritata. Ammesso ciò, la identificazione di essa con Mary Fitton diveniva senz'altro visibile; poichè questa, come sappiamo, nel tempo dei suoi amori col Pembroke, non aveva marito. Ma l'ed. ha eliminato molto ingegnosamente questa prima vista poteva parere una difficoltà insuperabile. Egli ha osservato che, se il poeta con quel verso avesse voluto intendere che la *dark lady* aveva o, le parole *in realtà* (in act) sarebbero perfettamente inutili; ciò che in un poeta come lo Shakespeare non pare naturale. Ma lo Shakespeare, dice l'ed., non intese e non potè intendere cotesto: con quel verso dovè alludere ad una promessa di matrimonio non mantenuta, o ad un primo matrimonio annullato, come appunto quello di Mary Fitton: difatti intendendo così, le parole *in realtà* (in act) non solo non sono inutili, ma hanno un significato necessario e chiarissimo. Alla donna che domandava al poeta di essere spergiuro amando lei poichè egli aveva moglie, il poeta risponde: — « Tu, per quanto ora legalmente non abbi marito, *rotto, in realtà*, hai rotto il tuo voto nuziale, perchè tu avevi promesso la tua fede ad un altro uomo. — L'interpretazione è, come ho detto, molto insensata; e non si può negare che sia ragionevole: più ci pare ragionevole e ci fa forza, se consideriamo che in tutti gli altri sonetti non si accenna che la *dark lady* fosse una donna maritata. Non facendo io qui una rassegna critica del libro di T. W. Higginson, non posso trattenermi ad enumerare tutti i argomenti da lui esposti e discussi per dimostrare

che la *dark lady* fu Mary Fitton: mi limiterò ad cennare ch'egli, messe a riscontro le qualità morali e fisiche e alcune particolarità della vita della prima con le qualità morali e fisiche e alcune particolarità della vita della seconda, ha notato fra le une e le altre molti punti di contatto, e nessuno di discrepanza. La donna cantata dallo Shakespeare era una brunetta, fattezze non regolari, d'occhi e capelli neri, non biondi anzi priva dei caratteri della bellezza più pregiata dei tempi dello Shakespeare: ma, piena di vivacità, di spirito, capricciosa, allettatrice, sensuale, aveva il fascino quanto bastava a far girare la testa anche ad un uomo come lo Shakespeare, che non era più giovine, ed era già padre di moglie e figliuoli. Tutte le qualità fisiche e morali attribuite dal poeta alla *dark lady* si ritrovano nella dama d'onore della regina Elisabetta. Delle qualità fisiche fa testimonianza una scultura colorata nel monumento sepolcrale di Lady Alice Fitton e dei figliuoli (fra' quali Mary) nella chiesa di Gawsbutt da cui il Tyler ha fatto cavare il ritratto di Mary Fitton: della vivacità e dello spirito fa fede ciò che il Tyler ha potuto raccogliere della vita di lei a Cambridge dove ella faceva sempre una delle prime parti nelle danze e nei giuochi: delle altre qualità morali, poco morali, attestano i suoi amori.

Si sa poi, come abbiamo visto, da un documento del tempo che Mary Fitton, imbarazzata in un letto, correva dietro al conte di Pembroke; e lo Shakespeare, nel sonetto 143 rappresenta la donna di abbandonarsi per correr dietro a chi fugge da lei. Così tu corri dietro a chi fugge da te. *So run'st after that which flies from thee.*

Finalmente anche la corruzione sociale di Mary Fitton corrisponde, secondo il Tyler, a quella di

na amata dallo Shakespeare; argomentando il fatto che questa fosse di nobile condizione: 1° dalle parole nel sonetto 151, con le quali il poeta si vanta orgoglioso di trionfare di lei, di mirare a lei come premio del suo trionfo (*proud of this pride*): dal fatto ch'essa suonava abilmente il *virginal* (una specie di spinetta, il cui uso non era ai tempi dello Shakespeare comune come è oggi il pianoforte); dalle lodi che il poeta fa della aristocratica delicatezza delle sue mani.

Di una cosa non ha potuto il Tyler recare prove certe, della conoscenza e relazione del poeta con Mary Fitton; ma che il poeta potesse conoscere la dama, anzi avesse di ciò facile occasione, è fuori di dubbio, recitando egli a Corte; e che potesse anche avere intimità con lei, è non solo possibile, dati i costumi del tempo, e la fama che lo Shakespeare aveva acquistata. Se un William Kempe, il clown della compagnia dello Shakespeare, potè, come è dimostrato dall'Harrison, dedicare nel 1600 alla stessa Mary Fitton un suo libretto molto leggero, usando a dedica un linguaggio molto confidenziale; qual meraviglia, dice il Tyler, che, un uomo di teatro, che chiamava Guglielmo Shakespeare, e che se non era tra i primi suoi così alto com'è oggi nella stima degli uomini, era certamente stimato molto superiore ad un clown, ed era ammirato e protetto dalla regina Elisabetta, potesse avere relazioni intime con una dama di lei?

VIII.

Nonostante tutto ciò che io ho detto nel capitolo precedente, e il molto più che dice il Tyler nel ca-

pitolo VIII della sua Introduzione, è permesso di dire che la *dark lady* sia Mary Fitton, dama d'onore della regina Elisabetta. Ma di una cosa non è messo dubitare, non è permesso dubitare che la *lady* sia stata una donna reale, che fu realmente amata dallo Shakespeare, e si fece amare dall'amico di lui. Per avere la certezza di ciò, basta, dopo aver letto senza nessun preconetto i sonetti da 1 a 152 riferentisi alla *dark lady*, e i tre all'amico seguiti dai n. 40, 41 e 42. Chi non può leggerli nell'originale li legga nella traduzione del Montegut, che mi pare più fedele; e dopo averli letti si meraviglierà molto e quasi non vorrà credere, che sieno stati scritti tanti libri e immaginate tante ingegnose teoriche per mostrare che quei sonetti non sono ciò che evidentemente sono, cioè un frammento della storia del cuore del poeta.

Il Dowden scriveva nove anni fa: " Col W. Sworth, con Enrico Taylor ed il Swinburne; con François-Victor Hugo, col Creyssig, l'Ulrici, il Gervé ed Ermanno Isaac; col Boaden, l'Armitage Brown, l'Hallam; col Furnivall, lo Spalding, il Rossetti, Palgrave, io credo che i sonetti dello Shakespeare esprimano i sentimenti di lui nella propria persona di lui „. Indipendentemente dalla identificazione che il Tyler fece delle persone a cui i sonetti si riferiscono (identificazione che, come risulta da ciò che ho discusso fin qui, mi pare vicinissima alla certa per l'amico, molto probabile per la *dark lady*), il nuovo critico, ha aggiunto tali prove in favore della teorica sostenuta dal Dowden che, all'indizio di coloro i quali, come il Walter, scrivono le biografie dei grandi uomini per provare ch'essi furono ciò che loro piace credere che siano stati, e all'infuori di

che, come il Massey, fanno un gran consumo di po, di dottrina e d'ingegno, per dimostrare la di una loro fantasia più o meno ingegnosa, altro può oramai dubitare che il creatore mletto, del Macbeth, del re Lear, il marito di Hathaway, abbia, durante la sua vita di autore ore drammatico a Londra, avuto almeno una e.

a la tradizione gliene attribuisce più d'una. E nosce la società in mezzo alla quale egli visse, studiato spassionatamente la vita di molti poeti e toccato con mano che la divinità della non bastò a farli immuni dalle umane debo- non dura fatica a credere possibile che nella one ci sia un po' di vero.

arra la tradizione che lo Shakespeare, ne' suoi da Londra a Stratford, facendo sosta ad Oxford, a regolarmente ad albergare alla locanda della a tenuta da Giovanni Davenant, padre del poeta stesso nome. Questo Giovanni Davenant era un e amatore del teatro e un grande ammiratore Shakespeare; il quale era alla sua volta, dice la one, un grande ammiratore della bella e spirito- glie del suo locandiere; tanto che le male lingue rdarono a mettere in giro la diceria che il poeta intendeva molto intimamente con la bella lo- ra, e che il piccolo Guglielmo Davenant era va e il frutto di coteste intime intelligenze.

narra la tradizione una cosa più brutta, che, Guglielmo Davenant, divenuto uomo e poeta, tendo l'onore della madre ad una falsa vanità, si va della attribuitagli paternità shakespeariana. essere che in questa tradizione non ci sia niente o, come gridano e tentano dimostrare tutti i

proclamatori della puritana virtù dello Shakespeare, ma la dimostrazione che ne dà il Halliwell-Phillips dimostra veramente ben poco. L'argomento che l'illustre biografo adduce a provare l'innocenza della locandiera è questo, che il marito nel suo testamento parla di lei morta con parole di stima e di affetto. Ma, osserva l'Elze, se realmente ci fu una relazione illecita fra la signora Davenant e lo Shakespeare, era forse necessario che il marito ne fosse informato? Certe faccende generalmente non si fanno sotto gli occhi, ma dietro le spalle dei mariti.

Chi potrebbe giurare che non sia una novella anche quest'altro aneddoto? Ma trovasi registrato nel diario di Giovanni Manningham sotto la data del 13 marzo 1601, e lo riferiscono parecchi scrittori di cose shakespeariane, fra i quali il Tyler nelle memorie stesse del diario. Philarete Chasles lo narra, mettendolo in bocca di Tommaso Nash, contemporaneo di Shakespeare, così. " Un giorno, mentre io mi trovavo sulle scene del *Globe* dopo la rappresentazione de *Riccardo III*, uno di quei cattivi soggetti che abbonda fra noi, e s'incaricano di ogni genere di ambasce, si avvicinò a Burbadge, che aveva rappresentato la parte del protagonista nella tragedia. Io vidi lo Shakespeare, che ci aveva recitato anche lui, nascosto dietro la tenda in fondo al palco scenico, in modo da poter sentire la conversazione fra il Burbadge e l'altro basciatore. Trattavasi di un appuntamento amoroso. Una giovane signora aveva concepito una violenta passione per l'attore favorito del popolo inglese, e il Burbadge acconsentiva a recarsi la sera stessa a casa della signora, avrebbe trovato un accesso facile pronunciando le parole, *Riccardo III*. Lo Shakespeare non perdè una sillaba del curioso colloquio.

ti le 9 era a casa della signora; picchiò e prodò a mezza voce la parola d'ordine. La porta si e l'oscurità, onde il morente pudore si era cir- to, favorì la conquista, o piuttosto il furto del rata di Burbadge. Il delitto era già perdonato, lo picchiò alla porta il vero Riccardo terzo. Lo espeare andò a aprire. — Chi siete? — Riccar- I. — La fortezza è occupata. — Ma io sono rdo III. — Ed io sono Guglielmo il conquista-

Chi potrebbe, come ho detto, giurare che questa sia una novelletta? E ne ha tutta l'apparenza. Il Tyler, nel cap. XIII della sua introduzione dando il sonetto 121, il quale evidentemente ad accuse che si facevano pubblicamente allo espeare intorno alla sua condotta, e mettendo detto stesso in relazione con altri fatti acca- intorno al 1601, e riferentisi o poco o molto al poeta, mostra che realmente in quel tempo tero correre delle dicerie poco onorevoli sul di lui, a cagione di qualche scandalo in fatto me, al quale si crede ch'egli non fosse estraneo. Il sonetto col quale il poeta si scusa delle sue ezze attribuendole al bollore del sangue gio- e, attesta che quelle voci avevano un fonda- D.

Abbene, tutto ciò che vuol dire? Vuol dire sem- nente che lo Shakespeare non fu quel santo ed scabile uomo che certi suoi devoti vorrebbero, u un grand'uomo, un genio, un eroe, come lo ia il Carlyle, senza cessare d'essere uomo. * Ci dice il Dowden, degli ammiratori dello Sha- are così gelosi del suo onore, che non possono o supporre che qualche grave fallo morale abbia

menomato la nobiltà della sua vita.... Ma questi tanti shakespeareiani, prima di chiamarci a cederare le ingegnose teoriche con le quali intendono dimostrare la immacolatezza della vita del poeta, dovrebbero provare che a tale immacolatezza corrispondono tutti i suoi scritti. Quando essi ci avranno provato che la poesia dello Shakespeare possiede la superba verginità della poesia del Milton, allora potranno anche provarci a mostrarci che la giovinezza dello Shakespeare fu, come quella del Milton, dedicata a un ideale di elevatezza morale e di purezza. Quando essi ci avranno convinti che la tempesta morale e spirituale che produsse il *Comus* è la medesima dalla quale ebbe origine il poema *Vand Adonis*, allora potrà parerci probabile che lo Shakespeare abbia pronunciato intorno alla incolata sua vita le superbe parole pronunziate dal Milton „.

“ Dagli scritti dello Shakespeare noi non possiamo davvero argomentare ch'egli rifuggisse la verginale forza ed orgoglio dai riprovevoli piaceri mondani. Ciò che nessun lettore troverà mai in nessun luogo dei drammi e delle poesie dello Shakespeare è la freddezza, la durezza, l'egoismo; tutto è caldo, sensitivo, vitale.... Qualunque possano essere le colpe della vita del poeta, noi osiamo affermare ch'esse non furono colpe di durezza, d'egoismo, di insensibilità. Gli errori del suo cuore derivarono dalla sensibilità, dall'immaginazione, da un vivo sentimento della esistenza, dall'abbandonarsi ai propri affetti „.

Il primo di questi errori fu il suo matrimonio; gli altri furono una conseguenza di esso, e procedettero dalle medesime cause. L'uomo che a diciotto

MATRIM. E GLI AMORI DI GUGLIELMO SHAKESPEARE.

sposato per amore una donna di ventisei, il di *Venere e Adone* e di *Romeo e Giulietta*, non , nel rigoglio della gioventù e della virilità, i morto ai desiderii dell'amore, rimanere in- le al fascino della bellezza; non poteva, stac- dalla moglie a ventidue anni, vivere in mezzo egante e corrotta società di Londra come un a nel chiostro.

LE FONTI
DEL " MERCANTE DI VENEZIA "

I.

Chi non sa che il *Mercante di Venezia* capolavori dello Shakespeare? E chi non la favola?

Bassanio innamorato di Porzia, una ricorfana residente a Belmonte, ha consum. suo; e, per potere aspirare alla mano di la corte, chiede una somma di denaro a ricco mercante di Venezia e suo amico. A in quel momento non può disporre della chiestagli, se la fa prestare dal giudeo S cettando la condizione da questo proposta di scherzo, che, se non restituirà il dena termine stabilito, il giudeo potrà tagliargli di carne da qual parte del corpo gli par ricevuto il denaro dall'amico, Bassanio va e e, preceduto da ricchi doni, si presenta a quale, per una disposizione di suo padre, sposarsi se non all'uomo che fra tre forzier quello ov'era chiuso il ritratto di lei. Uno era d'oro, uno d'argento, l'altro di piom

ciascuno era una iscrizione. Nel forziere d'oro era scritto: " Chi mi sceglie, guadagnerà ciò che molti nini desiderano „; in quello d'argento: " Chi mi glie, otterrà tutto ciò ch'egli merita „; e in quello piombo: " Chi mi sceglie, deve dare e arrischiare ch'egli possiede „. Quando Bassanio arriva, altri tendenti avevano già fatta la scelta; ma la sorte stata loro contraria. Bassanio sceglie il forziere piombo, quello appunto che contiene il ritratto di zia, e diviene quindi lo sposo di lei. Mentre egli el colmo della felicità, Antonio gli scrive che ha duti tutti i suoi bastimenti, che non ha potuto alla denza pagare il giudeo, e non gli resta perciò che rire: ma prima di morire vorrebbe, se può, rivelarlo. Bassanio, coll'assenso di Porzia, corre subito a nezia, offre a Shylock, prima il doppio, poi, sempre scendo, il decuplo della somma, che Shylock ria: egli non vuole denari, vuole la carne di Antonio. fa il giudizio, al quale il Doge di Venezia ha inato il dottore Bellario, illustre giureconsulto di Pa-a: ma Bellario non può venire, perchè ammalato. ando la causa sta per decidersi, arriva, mandato Bellario, un giovine dottore, di nome Baldassare; uale, dopo aver fatto inutilmente ogni prova per gare a clemenza l'animo del giudeo, sentenza egli ha diritto di tagliare dal corpo di Antonio la ora di carne pattuita; ma che, se farà cadere una cia di sangue, o taglierà di più o di meno, fosse he una ventesima parte di grano, sarà ucciso. lock allora dice ch'è contento di riavere il de-o, prosciogliendo Antonio dalla obbligazione; ma oppo tardi: il giudice risponde ch'egli deve avere che è pattuito, e niente altro. Non basta: agnge che Shylock, avendo attentato alla vita di

Antonio, è dalla legge condannato a morte e alla confisca dei beni. Il Doge perdona al giudeo la vita: e, per intercessione di Antonio, gli è condonata la metà dei beni, a condizione che si faccia subito cristiano. Terminato il giudizio, Bassanio offre a Baldassare, in compenso del grande servizio che gli ha reso, i denari da lui portati per riscattare Antonio; ma Baldassare li ricusa; solamente chiede come ricordo a Bassanio l'anello che ha in dito (era l'anello datogli da Porzia, alla quale aveva giurato di custodirlo gelosamente e non separarsene mai). Bassanio si scusa, ma finalmente, pregato da Antonio, dà l'anello a Baldassare. Baldassare, il quale non è altri che Porzia, travestita da dottore, si affretta a tornare a Belmonte; dove arrivano, poco dopo di lei, Bassanio ed Antonio; ed ella si diverte a far disperare un po' Bassanio a cagione dell'anello che non ha saputo conservare; finchè glie lo mostra, e gli scopre tutto, e tutto finisce in grande e generale letizia.

II.

L'origine delle due leggende, che sono come il pernio delle due azioni intrecciantisi e svolgentisi insieme con mirabile unità nel dramma di cui ho riferito la favola, è antichissima. Della leggenda della libbra di carne, o, come più ordinariamente i critici inglesi la chiamano, la storia della obbligazione (*The Bond Story*), alcuni scoprono le tracce nella storia del re Usinara nel Mahābhārata; della leggenda dei tre forzieri (*The three Caskets*) il Warton fa risalire l'origine alla storia di Barlaam e Giosaffatte, scritta in greco nel secolo ottavo da un monaco della Siria.

Ambedue le leggende, osserva il Furness, ⁽¹⁾ si basano ad una interpretazione simbolica, ed è perciò naturale ch'esse si trovino, sotto forme diverse, nella letteratura di molte nazioni.

La storia del re Usinara nel Mahābhārata può compendiarsi.

Indra ed Agni, desiderando attestare la loro fedeltà alla giustizia, prendono le forme del falco e del piccione. Il piccione, inseguito da Indra, cerca e trova protezione dal re Usinara. Il falco chiede il piccione, ma gli è ricusato, perchè sta a tradimento che uccidere un uomo nato due volte, uccidere una donna, e abbandonare un essere che ha cercato rifugio presso un altro, sono eguali peccati. (Questa è una citazione dalle leggi Manu). Il falco oppone, essere legge di natura cibarsi dei deboli, e uno statuto contrario a natura non potere esser legge. Egli (il falco) morrà di fame, e in conseguenza la sua famiglia e il suo piccolo periranno anch'essi; e così, salvando il re ucciderà molti. Usinara offre al falco altro cibo, — un cavallo, un toro, una gazella, — ma il falco dichiara che per legge di sua natura mangiare siffatti animali. Allora il re pondera, ch'egli non gli abbandonerà il piccione, ma gli darà in qualunque altra cosa sia in suo potere, che il falco domandi. Il falco replica ch'egli può soltanto accettare una quantità della carne del re, eguale nel peso al corpo del piccione. Usinara condisce di buona voglia alla sostituzione. Si pone le bilancie, e il piccione è pesato. Il re taglia un pezzo della sua carne, che sembra grande abbastanza, ma non è; ne taglia ancora, e ancora, ma il piccione supera sempre il peso della sua carne ammucchiata. Finalmente, tagliata tutta la sua carne, il re si pone egli stesso sulla bilancia. I due Iddii ripren-

(1) FURNESS, *A New Variorum Edition of Shakespeare*; vol. VII, *The Merchant of Venice*; Philadelphia, 1886, p. 287. — Nella *Appendice* l'editore ha raccolto quasi tutte le fonti, omettendo, non so perchè, la più antica di tutte, il *Dolopathos*. Comunque, quella *Appendice* è una ricca miniera di notizie alla quale io ho attinto largamente, con grande risparmio di tempo e fatica.

dono allora la loro forma divina, annunziano ad Usinara che per il sacrificio ch'egli ha fatto sarà glorificato in tutti i mondi per tutta l'eternità, e il re ascende trasfigurato in cielo.

Il Conway, che ha raccolte insieme molte versioni di questa leggenda (*The Wandering Jew*, 1881), racconta fra le altre la seguente, come la ebbe da un indiano che l'aveva appresa da fanciullo.

Indra, il capo della trinità indiana, inseguiva il Dio Agni. Agni, per iscampare, trasmutossi in colomba; e Indra, per tenergli dietro, si cambiò in falco. La colomba cercò rifugio presso Vishnu, la seconda persona della trinità, il salvatore indiano. Indra, volando su chiese la colomba; Vishnu, nascondendola nel suo petto, ricusò di darla. Indra allora giurò che, se la colomba non gli fosse data, egli avrebbe strappato dal petto di Vishnu una quantità di carne eguale al corpo della colomba. Vishnu ricusò tuttavia di consegnare la colomba, ma nudò al tempo stesso il suo petto. Il falco divino strappò da esso la quantità esatta di carne, e le gocce di sangue — il sangue del Salvatore — cadendo sulla terra scrissero le scritture dei Veda.

Le molte versioni di questa leggenda riunite dal dotto raccoglitore sono, dice il Furness, interessanti, ed interessante dal punto di vista archeologico è la distribuzione geografica da lui fattane; ma il legame ch'esse hanno col *Mercante di Venezia* pare al dotto americano più sottile di un sottilissimo filo di ragno. Nè io saprei avere una opinione diversa.

Maggiore, anzi stretta relazione col dramma shakespeariano ha la storia seguente, che Tommaso Munro tradusse da un manoscritto persiano d'incerta età da lui posseduto, e che il Malone pubblicò nel suo *Variorum Shakespeare* del 1793. Ma appunto perchè questa storia, di carattere interamente profano,

ha stretta attinenza col dramma dello Shakespeare, l'ha poca o nessuna con la leggenda del Mahâ-ata e le varie versioni di essa.

Narrasi che in Siria un povero musulmano, il quale dimorava nella vicinanza di un ricco giudeo, un giorno andò al giudeo e gli disse: " Prestami cento denari, coi quali io possa affittare una casa, e ti darò una parte del guadagno „. Questo musulmano aveva una bella moglie, e il giudeo l'aveva veduta e era innamorato, e, pensando questa una favorevole opportunità, disse: " Io non farò ciò che tu dici, ma ti darò cento denari, a questo patto; che me li potrai restituire dentro un mese; ma se lascerai trascorrere d'un giorno questo termine, darò una libbra di carne da qualunque parte del tuo corpo prenderà „. Il giudeo pensò che per tal via egli poteva forse riuscire a godersi la moglie del musulmano. Il musulmano era tutto contento, e disse: " come può esser ciò? „. Ma la sua necessità lo vinse; prese il denaro a quel patto, e fece l'obbligazione e partì in viaggio; e in quel viaggio egli guadagnò molto, ogni giorno diceva a sè stesso: " Dio non consenta che il giudeo dell'obbligazione passi, e il giudeo mi possa dare fastidio „. Egli per ciò diede cento denari d'oro ad una persona a cui si fidava che li portasse a casa de' suoi, affinchè li consegnasse al giudeo. Ma la gente della sua casa, essendo in numero, spesero i cento denari per il loro mantenimento. Quando tornò dal suo viaggio, il giudeo lo richiese del pagamento, e gli diede una libbra di carne. Il musulmano disse: " Io ti mandai il denaro molto tempo fa „. Il giudeo disse: " Io non ricevei il denaro „. Quando, esaminata la cosa, si conobbe ciò essere vero, il giudeo trasse il musulmano dinanzi al Cadi, ed espone l'affare. Il Cadi disse al musulmano: " O paga il giudeo, o darò una libbra di carne „. Il musulmano non assentendo a ciò, disse: " Portiamolo ad un altro Cadi „. Quando essi andarono, anche quel Cadi diede la stessa sentenza. Il musulmano chiese il parere del suo ingegnoso amico; il quale disse: " Proponigli di andare al Cadi di Hema; va' là, e il tuo affare sarà risoluto „. Allora il musulmano andò al giudeo, e disse: " Io mi

rimetterò alla sentenza che darà il Cadì di Hems „. Il giudeo disse: " Io pure „. Allora entrambi partirono per la città di Hems. Quando si presentarono dinanzi al tribunale, il giudeo disse: " O mio signor giudice, quest'uomo prese in prestito da me cento denari, e si obbligò a darmi una libbra di carne dal suo proprio corpo: ordina ch'egli mi dia il denaro e la carne „. Avvenne che il Cadì era amico del padre del musulmano; e per questa ragione egli disse al giudeo: " Tu dici bene, così porta la obbligazione „; e ordinò che si recasse un coltello affilato. Il musulmano udendo ciò rimase senza parole. Quando il coltello fu portato, il Cadì si volse al giudeo, e disse: " Levati, e taglia una libbra di carne dal corpo di lui in modo tale, che non ci sia un'oncia di più o di meno; e se tu ne taglierai di più o di meno, io ordinerò che tu sia ucciso „. Il giudeo disse: " Io non posso. Io abbandonerò l'affare, e me ne andrò „. Il Cadì disse: " Tu non puoi abbandonarlo „. Egli disse: " O giudice, io l'ho prosciolto „. Il giudice disse: " Ciò non può essere; o taglia la carne, o paga le spese del suo viaggio „. Furono stabilite in duecento denari. Il giudeo ne pagò altri cento, e partì.

Parecchie altre versioni di questa storia, non poche delle quali di fattura orientale, ⁽¹⁾ trovansi in varie raccolte di racconti e novelle di tutte le età, dagli ultimi del medio evo in poi. La più antica di

(¹) Una di queste fu scoperta recentemente in una raccolta di aneddoti persiani dal dott. M. W. Easton, che la mandò tradotta in inglese al giornale americano intitolato *Poet-Lore*. È pubblicata nel primo fascicolo dell'anno 1890, e dice così: " Un tale si accordò che, se perdeva una certa partita, il suo competitore avrebbe potuto tagliargli una libbra di carne dal corpo. Avendo perduto la partita, fu richiesto del pagamento della scommessa, ed egli ricusò di adempire il contratto. Andarono dinanzi al giudice, il quale disse al querelante: proscioglietelo; ma il querelante non acconsentì. Allora il giudice montò in furia, e ordinò: tagliate, ma se taglierete una piccola particella più di una libbra, io vi infliggerò una punizione. Il querelante, non sentendosi capace di fare ciò che gli era ordinato, e non avendo altro rimedio, mandò libero il suo avversario „. (*Poet-Lore*, Philadelphia, Vol. II, pag. 56).

tali versioni è la novella quarta del *Dolopathos*, romanzo composto originariamente in latino negli ultimi del secolo decimo secondo (intorno al 1184) dal monaco Giovanni dell'Abbazia di Altaselva, e tradotto poco appresso in versi francesi da un trovèro, di nome Herbers, probabilmente fra l'anno 1222 e il 1225.

L'avventura che serve di quadro al *Dolopathos* è quella medesima della *Storia dei sette savi*, cioè d'un giovane condannato a morte, e salvato per sette giorni di seguito dal racconto di una novella, finchè viene riconosciuta la sua innocenza. Ora, sia per questo, sia perchè il monaco Giovanni, nella dedica al vescovo Bertrando di Metz, pubblicata in una collezione di documenti storici e liturgici di su un manoscritto dell'Abbazia d'Orval, aveva chiamato il suo romanzo *Opusculum de rege vel septem sapientum*, e fino al 1864 non si conosceva di opere medievali latine su questo argomento, cioè con un titolo somigliante, che la *Historia septem sapientum*, della quale, con qualche varietà anche nel titolo, esistevano varie versioni, il Loiseleur ed altri con lui ritennero che questa *Historia* fosse nè più nè meno l'opera latina del monaco Giovanni, e che quindi il *Dolopathos* del trovèro Herbers non fosse altro che una delle infinite varietà del romanzo o storia dei sette savi. Ma l'editore dell'antico testo francese del *Dolopathos*, A. Montaiglon, colpito dalle differenze sostanziali e profonde che, nonostante l'accennata identità dell'avventura, intercedono fra il romanzo di Herbers e la *Storia dei sette savi*, sostenne che l'uno e l'altra erano due opere essenzialmente diverse, e che doveano quindi provenire da un originale latino diverso; il quale, poichè quanto al *Dolopathos* non si cono-

sceva, restava supporre che rimanesse ancora ignorato, o fosse andato perduto. ⁽¹⁾

Il tempo e due dotti romanisti, Adolfo Mussafia ed Ermanno Oesterley, s'incaricarono di mostrare che il Montaiglon aveva ragione, e che l'originale latino del *Dolopathos* era solamente ignorato, non perduto. Nel 1864 il Mussafia trovò, in un manoscritto del secolo decimoquinto della I. Biblioteca di Vienna, una copia, sfortunatamente non intera, del romanzo latino del monaco Giovanni, e ne pubblicò una estesa notizia nei *Resoconti dell'I. Accademia delle Scienze* ⁽²⁾ di quella città, inserendo nella notizia alcuni frammenti dell'opera latina a confronto della traduzione francese, i quali dimostrarono alla evidenza l'identità delle due opere. Più tardi lo stesso Mussafia trovò a Praga altri due manoscritti della medesima opera latina; più tardi ancora l'Oesterley ne trovò un quarto ad Innsbruck. Ma anche i nuovi manoscritti erano, come il primo, incompiuti, e del secolo decimoquinto; cosicchè non si poteva trarre da essi il testo intero dell'opera, e poteva pur sorgere il dubbio che questa, invece d'essere il romanzo originale latino del monaco Giovanni, fosse un rifacimento in prosa latina del romanzo francese di Herbers.

Finalmente ogni incertezza fu tolta dalla pubblicazione che l'Oesterley fece nel 1873 dell'opera genuina ed intera del monaco d'Altaselva, di sul

⁽¹⁾ Vedi *Li Romans de Dolopathos*, publié par MM. CH. BRUNET et ANATOLE DE MONTAIGLON; Paris, Jannet, 1856: Préface, pag. XII e seg. — Vedi anche la prefazione di A. D'ANCONA al *Libro dei sette savi di Roma* da lui pubblicato; Pisa, Nistri, 1864: pag. XXIII e seg.

⁽²⁾ *Über die Quelle des altfranzösischen "Dolopathos"*, in *Sitzungsberichte der K. Akademie der Wissenschaften (Philosophisch-Historische Classe)*. Achtundvierzigster Band. Wien, 1865, pag. 246 e seg.

manoscritto dell'Abbazia d'Orval, rinvenutosi grazie alle insistenti premure di lui. ⁽¹⁾

Da questa pubblicazione fu dato concludere, senza nessuna ombra di dubbio, che il Montaiglon aveva luto giustissimo, che il *Dolopathos* era altra cosa la *Historia septem sapientum*, e che il trovèro rbers era stato riproduttore fedele, non libero ritore, dell'opera del monaco Giovanni.

Ma il *Dolopathos* e la novella quarta di esso sono amente, certamente, di origine orientale? Che anzi il *Dolopathos* abbia, come la *Historia septem sapientum*, la sua fonte più lontana in quel primitivo to indiano del *Sindibád* ora perduto, da cui i dotti no discendere, per mezzo le antiche versioni orienti, le altre infinite che diffusero quella storia nella teratura di tutto il mondo, si può anche ammettere; ma è difficile, forse impossibile, stabilire quale quelle antiche versioni oggi conosciute fosse la te immediata dell'opera del monaco di Altaselva; chè essa, mentre ha comune egualmente con tutte ventura che forma lo scheletro del romanzo, è date quasi egualmente diversa nel contenuto. Il edeke ritiene ch'essa non sia una vera derivazione l'antico romanzo orientale; e ne adduce le ragioni, a me paiono probabili, ma che non importa rirre. ⁽²⁾

⁽¹⁾ *Johannis de Alta Silva, Dolopathos, Sire de roge et septem sapientum*. Herausgegeben von HERMANN OESTERLEY. Strassburg, Trübner, 1873.

⁽²⁾ Vedi GOEDEKE, *Liber de septem sapientibus*, in *Orient und Occident*; 3^{er} Jahrgang, Drittes Heft, Göttingen, 1886, pag. 386. "Das Werk des nen ist aber auch kein eigentlicher Ausfluss des Orientalischen, da alles abendländische übertragen und manches sogar eingefügt ist, was mehr kirchlichen Dichtung als der Dichtung überhaupt gehört. Z. B. die Gebete von den Söhnen der Witwe, eine ältere eigentlich nur zur Ehre des Grossen erfundene Historie „

M'importa invece notare che in nessuna delle versioni orientali del *Sindibâd* non trovasi la novella quarta del *Dolopathos*, che è quella della libbra di carne; non trovasi nei testi arabi, non nei persiani, non nell'ebraico; non trovasi nel greco, che il Comparetti dimostrò essere il più antico di tutti, e quello che meglio e in più gran parte rappresenta l'antico testo originale. ⁽¹⁾

E un'altra cosa m'importa notare. Se il *Dolopathos* ebbe fino al secolo decimoquinto una certa popolarità, come appare dai quattro manoscritti austriaci di quel tempo ultimamente rinvenuti (e chi sa che altri non rimangano ancora nascosti, o siano andati dispersi), tale popolarità, per quanto è dato giudicare oggi, fu certo minore di quella che godè l'*Historia septem sapientum*. Del *Dolopathos* non sappiamo che, oltre quella di Herbers, siano state fatte altre traduzioni in francese o in altre lingue; non sappiamo che sia mai stato stampato: se avesse avuto la diffusione che ebbe l'*Historia septem sapientum*, è probabile che qualche esemplare a stampa ne sarebbe rimasto, è probabile che se ne sarebbe trovato qualche codice di più. E se fosse stato popolare in Inghilterra nel secolo decimosesto, lo troveremmo probabilmente citato fra i tanti romanzi e libri più in voga, dei quali gli scrittori di quel tempo fanno menzione. Nathan Drake, che parla a lungo della popolarità della *Historia septem sapientum* e delle versioni che essa ebbe in Inghilterra, nomina il monaco Giovanni d'Altaselva e il *Dolopathos*; ma dal modo come li nomina, si vede chiaro ch'egli non ha

⁽¹⁾ Vedi COMPARETTI, *Ricerche intorno al libro di Sindibâd*, nelle *Memorie del R. Istituto Lombardo*, vol. 11, Milano, 1870.

nessun sospetto della esistenza di un *Dolopathos* latino: crede anch'egli che il monaco Giovanni sia l'autore della *Historia septem sapientum*, e che il *Dolopathos* francese sia un rifacimento in versi di quella *Historia*. ⁽¹⁾ Ove in qualche parte dei tanti libri antichi da lui consultati per la sua opera intorno ai tempi dello Shakespeare, egli avesse trovato un segno della popolarità del *Dolopathos*, noi certo ne avremmo avuto notizia da lui.

Dovrei ora parlare della novella quarta del *Dolopathos*; ma poichè essa ha grande analogia con la novella di Giannetto nel *Pecorone*, della quale dovrò in seguito riferire il contenuto, mi riservo di parlarne allora, e di parlare insieme di un'altra storia, che ha con essa e con la novella di Giannetto strettissima parentela.

III.

Nell'antica letteratura inglese esistono sei versioni della *Storia della libbra di carne*; due scritte originalmente in latino, le altre quattro nella lingua nazionale. Le due più antiche sono la latina dei *Gesta Romanorum*, e la inglese del *Cursor mundi*; due opere appartenenti, la prima alla fine del secolo decimoterzo, la seconda ai primi del decimoquarto.

I *Gesta Romanorum* sono una raccolta di storie tratte da apologhi orientali, da racconti di scrittori classici e di cronisti, da tradizioni ed altre sorgenti; che fu popolare in Europa dal secolo decimoquarto a tutto il decimosettimo; come attestano i molti ma-

⁽¹⁾ NATHAN DRAKE, *Shakespeare and his times*. Paris, Baudry, 1838, pag. 258, 259.

noscritti delle varie compilazioni latine, le traduzioni tedesche, olandesi, inglesi, francesi, e, dalla fine del secolo decimoquinto in poi, le molte stampe così del testo latino come delle traduzioni. Chi fosse e di qual nazione il compilatore primo della raccolta non si sa; nè si è potuto stabilire quale delle tante e svariatissime compilazioni di essa, che si conservano nei manoscritti sparsi per le biblioteche d'Europa, sia la più antica.

Il classico autore della storia della poesia inglese, Tommaso Warton, che primo studiò questa imbrogliata materia, ⁽¹⁾ credè che l'originale compilatore della raccolta fosse un francese, e ne disse il nome, che la posteriore critica ha ormai sfatato; il Douce, un altro dotto inglese, che portò un po' più di luce nella oscura quistione, ⁽²⁾ opinò che le prime raccolte fossero fatte in Germania, dove uscirono le prime edizioni, e che le raccolte dei manoscritti inglesi non fossero che imitazioni delle tedesche. Il moderno editore del testo latino dei *Gesta*, Ermanno Oesterley, che ha ripreso in esame tutte le questioni riferentisi all'argomento, con un apparato di studi da meravigliare anche in un tedesco, ⁽³⁾ non nega la possibilità che la prima compilazione della raccolta sia stata fatta in Germania, ma stima più probabile che il compilatore originale fosse un inglese degli ultimi del secolo decimoterzo, e che la raccolta, passata manoscritta dall'Inghilterra in Germania, trovasse

(1) Vedi WARTON'S *Dissertation on the Gesta Romanorum in History of English Poetry*. Taylor's edition, 1840; vol. I.

(2) Vedi DOUCE'S *Dissertation on the Gesta Romanorum in Illustrations of Shakespeare*. London, 1807; vol. II.

(3) Vedi *Gesta Romanorum von Hermann Oesterley*. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung; 1872; *Einleitung*.

là molti rimaneggiatori ed accrescitori, finchè nella seconda metà del secolo decimoquinto vi ebbe le due prime edizioni, le quali sotto un certo rispetto si possono chiamare ambedue edizioni *principes*. Manca l'una e nell'altra la data dell'anno, ma l'Oesterley stabilisce che dovettero essere pubblicate fra gli anni 1472 e 1475. La prima è quella di Utrecht, in cui, che comprende 150 capitoli, o racconti (non 152, come disse il Douce), e fu ripetuta dopo breve tempo a Colonia con l'aggiunta di un capitolo; la seconda è quella di Colonia, comprendente 181 capitoli; che, riprodotta poi parecchie volte, diventò il così detto testo volgato. Il Douce cita non meno di ventotto edizioni fatte fra gli anni 1480 e 1555, la maggior parte delle quali procedenti da quelle prime due. Nove di queste edizioni non hanno indicazione di luogo nè di stampatore, otto sono francesi, cinque tedesche, tre italiane (di Venezia), tre de' Paesi Bassi. Non è nota fra le edizioni citate dal Douce una edizione di Asburgo del 1489 (stampatore Giovanni Schopser), la quale ha, secondo l'Oesterley, particolare importanza, come quella che rappresenta una spiccata varietà del testo dell'opera latina.

Mentre il testo volgato, lungi dal derivare, come si supponeva dalle ricerche dell'Oesterley, da un solo manoscritto non conosciuto che si sperava di venire, rappresenta una grande varietà di raccolte di manoscritti, gli uni dei quali hanno esercitato influenza sugli altri; l'edizione d'Asburgo rappresenta, sia fedelmente, benchè incompiutamente, il solo gruppo dei manoscritti tedeschi. Essa comprende 95 racconti, quindici dei quali non sono nel testo volgato.

Una cosa è notevole, che, come fra tanti manoscritti del testo latino dei *Gesta* non ce ne sono due

nei quali la compilazione dei racconti sia perfettamente simile, così nessun manoscritto corrisponde esattamente a nessuna delle edizioni conosciute; forse anche più notevole è che nei manoscritti inglesi le versioni latine delle medesime storie siano diverse da quelle dei manoscritti delle altre nazioni, che i manoscritti inglesi si considerano perciò come formanti un gruppo a sè, affatto distinto dagli altri. Il Douce, a spiegare questo fatto, suppose, come ho accennato, che le raccolte inglesi dei *Gesta* fossero imitazioni delle tedesche; l'Oesterley lo spiega diversamente, come abbiamo veduto, al contrario.

Finalmente, è non meno notevole che nessuna delle raccolte latine dei manoscritti inglesi sia mai stata stampata, nè abbia avuto una qualche influenza sulle edizioni del testo latino; le quali rappresentano più o meno tutti gli altri manoscritti, ad eccezione degli inglesi. (1)

Questo fatto, unito all'altro del non conoscersi una edizione inglese del testo latino dei *Gesta*, potrebbe far sorgere il dubbio che nei primordi della stampa, e per tutta la prima metà del secolo decimosesto, quell'opera fosse stata meno popolare in Inghilterra che presso le altre nazioni; ma che fosse popolare anche là non possiamo dubitarne, di fronte alle testimonianze degli scrittori contemporanei. Dunque, io credo che la maggiore popolarità dei *Gesta* in Inghilterra, popolarità intendo fra la gente

(1) Cade, parmi, in errore lo storico della letteratura drammatica inglese, Adolfo Ward, quando dice (*Hist. of Engl. dram. Lit.*, I, 391) che il testo latino dei *Gesta* ebbe in Inghilterra sei o sette edizioni nel secolo decimosesto, ma che non pare che fosse tradotto in inglese fino al 1703. Evidentemente egli scambia le edizioni della traduzione inglese, che nel decimosesto furono appunto sei o sette, per quelle del testo latino, che in Inghilterra non si sa che fosse mai stampato.

cominciassero con la pubblicazione delle traduzioni nella seconda metà del secolo deci-

ma edizione di queste traduzioni, fatta da John de Worde, si pone veramente fra il 1510 e il 1520, ma una vera fioritura di edizioni non cominciò che dopo la metà del detto secolo. Il Furness ha la prima edizione (della quale oggi non si conserva un solo esemplare) fu riprodotta non meno di tre volte fra il 1577 e il 1601 da un Riccardo Brome, il quale disse di avere *attentamente esaminata e corretta* l'opera che ripubblicava; e si conservano esemplari che avanzano di quelle sei opere (il Furness dice che ne avanzano due), afferma egli, le medesime storie della *Gesta* e nel medesimo ordine. Il sig. Carew ha nel suo *Manuale della letteratura popolare e drammatica della Gran Bretagna* (¹) registrazioni delle traduzioni inglesi dei *Gesta*, e ne cita non tutte, dà come seconda una del 1527 di Giovanni Kynge, e ne cita, dopo Robinson, un'altra del 1610 e una del 1620 e dici che seguono (molte delle quali sono di una medesima edizione) vanno fino al secolo decimottavo; ciò che mostra come la vita delle traduzioni dei *Gesta*, vivissima in Inghilterra, negli ultimi venticinque anni del secolo sedicesimo e nei primi del decimosettimo, cioè durante lo splendido fiorire della letteratura drammatica, avesse viva per tutto il secolo decimosettimo, e tuttora.

¹ *Book to the popular, poetical and dramatic Literature of England from the Invention of Printing to the Restoration*, by M. CAREW, John Russell Smith, 1867.

Queste traduzioni, tante volte ristampate, alle quali probabilmente gli scrittori del teatro popolare attingevano più volentieri che non ai testi latini a stampa, derivano direttamente dai manoscritti inglesi del testo latino, e perciò nei particolari delle storie, che pur si trovano nel testo volgato, discordano non poco da questo. La maggior parte delle raccolte di tali traduzioni hanno 43 o 44 racconti, molti dei quali mancano al testo latino volgato. La prima di esse, quella del Winkyn de Worde, riproduce tradotti i 43 racconti del testo latino di un codice inglese del secolo decimoquarto.

L'Oesterley, che nel lungo studio da lui premesso alla sua edizione dei *Gesta* dà notizia di centoundici manoscritti del testo latino, settantanove dei quali tedeschi, ventinove inglesi, uno francese e due italiani, ⁽¹⁾ e ne descrive ventiquattro della traduzione tedesca e tre della inglese, ha seguito nei primi 150 capitoli la edizione principe di Utrecht, nei rimanenti fino al 181 il testo volgato della edizione di Colonia; ed ha aggiunto, da stampe e manoscritti, una appendice di centodue racconti che non trovansi nel testo volgato. Tengono il primo luogo nella appendice i quindici racconti dell'edizione d'Asburgo del 1489, mancanti al testo volgato.

Il testo latino della storia della libbra di carne si trova in otto dei codici tedeschi descritti dall'Oesterley, in un solo codice inglese, che è il più importante e il più copioso, e nella sola edizione d'Asburgo del 1489, dalla quale l'Oesterley lo ha riprodotto nella *Appendice*, come uno dei quindici che non si trovano

(1) Dei due italiani dà la semplice notizia, che trasse dal Montfaucon, aggiungendo che il Bartsch li cercò per lui nella Vaticana, ma non riuscì a trovarli.

volgato. In cinque degli otto codici tedeschi il racconto comincia come nella stampa: " Lucius regnavit prudens valde, qui habebat filiam pulcherrimam „; negli altri tre: " Legitur de quodam rege qui filiam pulcherrimam habebat „ (1) Nonostante questa leggera disformità, che può essere in altre consimili nel seguito del racconto, è da ritenere, per ciò che sappiamo di quei codici, che il racconto è lo stesso sia in tutti, non pur nella sostanza, ma anche nella forma e nei particolari, quasi identico al codice inglese il racconto comincia: " Ceasar in civitate romana regnavit prudens valde „; e sappiamo, per ciò che dissero dei codici di Douce e gli altri che li esaminarono, che il racconto, non nella sostanza, ma nella forma e in particolari, dal racconto dei codici tedeschi, è rappresentato dalla stampa del 1489. Questa identità ci è confermata da un frammento del testo latino del codice inglese pubblicato dal Tyrwhitt (2) e poichè questo frammento corrisponde esattamente alla antica traduzione inglese che abbiamo del racconto, dalla traduzione stessa possiamo avere l'idea delle differenze che corrono fra le due versioni latine.

La traduzione inglese trovasi in un solo dei codici, cioè nell'Oesterley, dove probabilmente rimase fino ai primi di questo secolo. Essa comincia con il testo latino del codice inglese, sostituendo Cesare al Celestino all'imperatore Lucio dei co-

uno dei tre il racconto è preceduto da questo titolo " De milite qui in filia regis et vigilare non poterat propter leteras abecondas „, riprodotto dal Halliwell nel libro: *The Remarks of M. Halliwell on the Plots of Shakespeare's Plays*. London, Printed for the Society; 1850: pag. 61 e seg.

dici tedeschi: " Selestinus reignid a wyse emperoure in Rome „ (¹) Il Douce, che primo la pubblicò nelle sue *Illustrazioni dello Shakespeare*, suppone che a' tempi del poeta potesse trovarsi in una edizione oggi perduta; ma sarebbe strano che quella edizione, la quale naturalmente avrebbe dovuto essere diversa o più copiosa della prima del Winkyn de Worde, non si trovasse riprodotta in nessuna di quelle che avanzano, pubblicate dal 1600 in poi.

Da queste osservazioni risulta che la storia della libbra di carne non si trova nè fra i 181 racconti del testo latino volgato dei *Gesta*, nè in nessuna delle stampe che rimangono delle traduzioni inglesi; stampe che furono popolarissime al tempo dello Shakespeare, e ch'egli certamente conobbe. Non si può affermare impossibile nè il fatto supposto dal Douce, nè che l'edizione d'Asburgo fosse penetrata in Inghilterra ed un esemplare di essa fosse andato nelle mani del poeta; ma i due fatti mi paiono poco probabili. Quanto al primo, ne ho detto il perchè, quanto al secondo, se lo Shakespeare amò leggere i *Gesta* nell'originale latino (di che parmi lecito dubitare), la cosa più naturale è ch'ei li leggesse in una delle molte edizioni che allora correvano del testo volgato. Onde io son di avviso potersi concludere essere molto difficile che il poeta acquistasse conoscenza della storia della libbra di carne dalla lettura dei *Gesta*; poichè essa nelle raccolte che probabilmente vide non si trovava.

ia la quale ho detto
on la novella quarta

ovansi due traduzioni tedesche
ralmente corrispondono al ma-
testo titolo: " Von der Kaiserz
ernerett „.

del *Dolopathos* e con la novella di Giannetto nel *Pecorone*, e della quale, come ho detto, parlerò più avanti in relazione con le altre due; ed allora anche noterò le differenze fra essa e il testo latino derivato dai codici tedeschi.

Il *Cursor mundi* è un poema del Nord della Inghilterra, composto di ventiquattromila versi ottonari rimati a due a due, che narra la storia della relazione fra Dio e l'uomo dalla creazione del mondo al giudizio universale. Nel racconto della morte di Cristo i versi a rime accoppiate si cambiano in istrofe. ⁽¹⁾ La storia della libbra di carne è, come si capisce, una delle molte narrate nel poema, e dice in sostanza così.

Un orefice cristiano, al servizio della regina Elena (madre di Costantino), doveva una somma ad un giudeo, e s'era obbligato, non restituendola al tempo stabilito, di dare tanto peso della sua carne quanto era il peso del denaro. Non avendo l'orefice pagato a tempo, il giudeo lo citò alla corte della regina, dove sedevano allora due giudici venuti da Roma. I giudici chiesero al giudeo come avrebbe trattato il debitore quando fosse rimesso nelle sue mani. Egli rispose che gli avrebbe strapato gli occhi, poi le mani, poi la lingua e il naso, e così di seguito, finchè non avesse ciò che gli era dovuto. Allora i giudici sentenziarono, che prendesse la carne, ma guai a lui se versasse il sangue. Il giudeo proruppe in bestemmie, maledicendo i giudici. Allora la regina ordinò che si tagliasse la lingua al giudeo e gli si confiscassero i beni; e il giudeo, udito l'ordine, disse: vorrei piuttosto dirvi dove sta l'albero della Croce che essere condannato così. La regina, udito ciò, si contentò che mostrasse ove stava nascosta la Croce, e lo perdonò.

⁽¹⁾ V. HENRY MORLEY, *English Writers*; London, Cassell and Co., 1889, vol. IV, p. 121 e seg.

La terza versione della storia della libbra di carne è una delle due scritte in latino; e il fatto ch'essa narra si suppone accaduto in Danimarca.

Erano, dice la storia, due fratelli, il maggiore avaro e malizioso, il minore prodigo e buono. Non sapendo questi, che avea speso tutto il suo in liberalità, come far onore a due ospiti, chiese al fratello maggiore pane e vino; e non potendo pagare altrimenti, accettò di dargli in cambio una spanna della sua carne, che quegli potesse prendere dove volesse. Il patto fu stipulato alla presenza di testimoni. Venuto il giorno del pagamento, il fratello minore rifiuta: si fa il giudizio, e il re sentenza che sia eseguito il patto. Quando la sentenza sta per essere messa ad effetto, il popolo, che amava il fratello minore, riferisce la cosa al figliuolo del re; questi monta a cavallo, va sul luogo del supplizio, chiede al condannato che gli ceda il suo sangue, e poi dice al crudele fratello: prendi pure la carne, ch'è tua, ma bada di non toccare il sangue, che è mio; se ne verserai una goccia, morrai. E così il fratello minore è salvo.

La quarta versione è in un curioso libro del Silvayn, tradotto dal francese in inglese dal Munday, e pubblicato a Londra nel 1596, intitolato *L'Oratore*. Il libro contiene una serie di discorsi o *Declamazioni* sopra fatti storici o immaginari, sui quali molto può esser detto *pro* e *contra*. La *Declamazione* che si riferisce alla nostra leggenda ha questo titolo: *Di un giudeo che voleva avere in pagamento del suo debito una libbra della carne di un cristiano*. Alla *Declamazione* va innanzi questo argomento.

Un giudeo, al quale un mercante cristiano doveva novencento corone, lo citò per esse in Turchia; il mercante, per non perdere il credito, promise di pagare la detta somma nel termine di tre mesi, e, non pagando, si obbligò a dare una libbra

LE FONTI

orpo. Essendo trascorso il termine d'una
giudeo ricusò di prendere il suo danaro,
carne: il giudice ordinario del luogo gli
la libbra giusta della carne del cristiano;
e di più o di meno, il suo capo sarebbe
cassò da questa sentenza al giudice su-

Declamazione del giudeo, e ad essa
tiano. La Declamazione del giudeo,
, in alcuni particolari, una singolare
discorso di Shylock nella scena

ersioni inglesi della leggenda sono
i; la ballata che ha per argomento
mutus, e l'altra intitolata: *Il Si-*
he Northern Lord). Il contenuto
sto.

cante di Venezia chiede in prestito al
o corone, dicendosi pronto ad accettare
udeo propone, così per bizzarria, dice
a merry jest for to be talked long), che
er ammenda una libbra della sua carne,
un giorno non avrà reso il danaro. Il
alla scadenza non può pagare, e chiede
us lo cita in giudizio, e rifiuta le offerte
nte, pronti a pagare per lui cinquecento,
già con la lama affilata in mano, pronto
giudice gli grida: " Attendi a ciò ch'io ti
na libbra di carne, e niente altro; se ver-
saugue, o taglierai una ventesima parte
meno, sarai appiccato qui sull'istante „.

" Datemi il danaro „; ma il giudice ri-
a tua libbra di carne, o rinuncia all'ob-
tua, adirato e confuso, se ne va.

Nella ballata *Il Signore del Nord* la storia è complicata. Ne do un compendio quanto più bre mi è possibile.

Un signore, che aveva due figlie, una bruna e l'altra bella, dava in dote alla prima il peso di lei in oro; chi volesse l'altra, doveva pagare a lui tant'oro quant'essa pesa. Un cavaliere, che aspira alla mano della bella, e non ha denaro occorrente, lo prende in prestito da un giudeo, con condizione che, non restituendolo alla scadenza, dovrà dare alcune oncie della sua carne. Si fanno le nozze, nasce un figliuolo; e il cavaliere, non avendo alla scadenza il denaro, consigliato dalla moglie a fuggire insieme con lei. Vanno in Germania, dove sono accolti onorevolmente dall'imperatore. Quivi un cortigiano fa scommessa di una gran somma col cavaliere che riuscirà a godersi la moglie di lui, e gli mostra in prova l'anello ch'essa porta in dito. Si procura l'anello, e rompendo la cameriera; e lo mostra al marito, che furibondo gitta la moglie in un canale. Il cavaliere è perciò condannato a morte; ma quando sta per eseguirsi la sentenza, compare un cavaliere vestito di verde, che persuade l'imperatore a far un nuovo giudizio, nel quale la cameriera confessa la sua colpa e così il cavaliere è salvo. Egli allora esige dal cortigiano pagamento della scommessa: e questi, per vendicarsi, rivisita il giudeo dove il cavaliere si trova. Il giudeo si reca alla corte dell'imperatore, e richiede l'ammenda dovutagli dal cavaliere. Mentre si fa il giudizio, compare di nuovo il cavaliere verde, il quale libera il debitore pronunciando la sentenza in una delle forme che già conosciamo; che cioè il giudeo prenda la carne, ma non il sangue. A questo punto viene il padre della giovine, conducendo con sé molti bei cavalli, uno de' quali è comprato dal cavaliere verde; viene a chiedere e ottiene che lo sposo di sua figlia sia giustiziato come uxoricida. Mentre il cavaliere è tratto al supplizio, presenta di nuovo il cavaliere verde, che, con sorpresa di tutti, uccide il suo bel cavallo; e al padre della giovine, che domanda la ragione di ciò, risponde: io te l'ho pagato, e

LE FONTI

: per la stessa ragione, lo sposo di tua assoluta padronanza sopra di lei. Qui il cavaliere verde si ritira, e torna in femminile: il padre e il marito ricompaiono e la sposa che si credeva annegata, un'allegrezza universale. (1)

IV.

della leggenda appartenenti all'inglese, delle quali finora ho parlato più qual meno, analogie con

sta leggenda si trova fra i racconti gaelici *tales of the West Highlands, orally collected* (Edinburgh, 1880), sui quali pubblicò un lungo studio il MacGillivray (vol. 2°). Dei racconti stessi è stata fatta una traduzione in due volumi, nel 1890 (Alexander Gardner, London). La nostra leggenda, e del quale io do un sunto nel secondo volume. * Il figlio di un re, in cerca di moglie, gli piace; ma il padre di lei vuole cento lire; e prima, si fa prestare le rimanenti da un albergatore. L'anno e un giorno non le avrà restituite, l'albergo striscia di pelle dal capo ai piedi. Sposata la notte di lì a non molto con un capitano di mare di lei. Il capitano corrompe una cameriera, e va nella camera della regina, e le ruba, mentre dorme, e li porta allo sposo. Questi, credendo avere la moglie; e la regina, vestitasi da uomo, va in cerca di lei, e la incontra; e dopo qualche tempo vanno di faccia alla casa di lei. L'albergatore riconosce la striscia di pelle pattuita; ma la donna non fa ciò senza versare una goccia di sangue. Il padre della donna; e questi, che non conosce il marito di lei, vuol farlo appiccare, perchè traditore. Essa lo libera anche questa volta, dice che farne il piacere suo; a quel modo ch'essa gli era cinque volte più caro. Dopo ciò ella manda il marito alla patria di lui. Qui ella strappa al marito la vita; il capitano è appiccato, e marito e moglie muoiono.

la storia della libbra di carne come si svolge nel dramma dello Shakespeare; quella ove le analogie sono maggiori è, come vedremo, la versione dei *Gesta romanorum*; ma la versione che più di essa, e più di tutte le altre, ha somiglianza col dramma, sulla quale anzi il dramma pare modellato, è la novella di Giannetto nel *Pecorone*. Benchè la novella sia facilmente accessibile ai lettori italiani, non sarà inutile riferirla in succinto, per il confronto che, come ho accennato, dobbiamo fare con essa delle due versioni della storia nel *Dolopathos* e nei *Gesta Romanorum*, e di essa con la favola del *Mercante di Venezia*.

Un mercante fiorentino, di nome Bindo, lascia morendo tutto il suo ai due figliuoli maggiori, e al minore, di nome Giannetto, dà solo una lettera, dicendogli che la porti, quand'ei sarà morto, a un suo santolo, per nome Ansaldo, ricchissimo mercante di Venezia, il quale lo terrà per figlio, non avendone de' suoi. Morto il padre, Giannetto va, è ricevuto lietamente e trattato con grande affetto da Ansaldo, il quale non ha altro desiderio che sodisfare tutti i desiderii del giovine. Due compagni di Giannetto, che andavano ogni anno in Alessandria, gli propongono d'andare anche lui. Ansaldo gli appresta una nave bellissima e piena d'ogni ben di Dio. Giannetto parte coi compagni, lui nella sua nave, gli altri nelle loro, e dopo alcuni giorni di viaggio, vede un bel golfo con un bellissimo porto, domanda chi n'è il padrone, e gli è risposto che quel luogo, il quale era detto Belmonte, appartiene ad una gentildonna vedova e bellissima, la quale ha fatto andare in malora molti signori; poichè chi approda a quel porto *convien che dorma con lei; et s'egli ha a far seco convien ch'ei la tolga per moglie, et è signore del porto e di tutto 'l paese. Et s'egli non ha a fare con lei, perde tutto ciò ch'egli ha.* Giannetto vuole, contro il consiglio de' suoi, approdarvi, ed è ricevuto con gran festa dalla gentildonna. Venuta la sera, quando stanno per andare a bere.

Giannetto beve, e si addormenta, e non si risente fino alla mattina quando la donna s'era già levata. Così egli perde la sua nave e tutto il carico, e se ne torna a Venezia doloroso. Alla seconda volta lo stesso viaggio, e gl'incontra lo stesso giudeo; ed Ansaldo, che desidera contentarlo, mandare a cercare abbastanza da fornirgli un'altra nave, prende a un giudeo di Mestre diecimila ducati, (¹) con la quale, se non li restituirà nel giugno prossimo il diecimila ducati, il giudeo gli potrà levare una libbra di carne da qualunque luogo ei vorrà. Quando Giannetto sta a Venezia, Ansaldo gli dice: " Se pure tu arrivassi male, ti manderò a vedere, sì ch'io possa vedere te innanzi ch'io muoia contento ". Giannetto va, è ricevuto con festa dal suo padrone, e dopo due ore delle due prime volte, e quando sta per entrare nella camera con la donna, una cameriera di lei gli dice all'orecchio che faccia vista di bere e non beva. Giannetto si addormenta, e la mattina di poi la donna lo manda a suo sposo e signore del luogo. Si fanno gran feste, e Giannetto, in mezzo alla sua allegrezza, non si ricorda più di nulla; quando una mattina, vedendo passare una brigata di frati che andavano a portare offerte alla chiesa di Santa Maria della Salute, del quale era in quel giorno la festa, gli torna alla memoria che appunto in quel giorno scadeva il termine della sua riscatto d'Ansaldo. Lo dice alla donna, la quale gli dà da dipartir subito: poi parte anche lei, travestita da frate, e si recò a Venezia quando appunto Giannetto trattava per il riscatto di Ansaldo; e il giudeo aveva ricupero di diecimila ducati, e voleva l'adempimento del patto. A Venezia l'arrivo del giudice, Giannetto propone al

Le antiche edizioni del Pecorone hanno *ducatti*. L'edizione che diede Carlo Gargioli nella *Scelta di curiosità letterarie* (Bologna, 1816) di un codice rediano della Laurenziana, legge *florini*; e non è felice, perchè l'antica moneta di Venezia era il *ducato* (non il florino). Lo Shakespeare ha *ducates*; ciò che è la derivazione del dramma dalla novella di Giannetto; ma delle altre versioni della storia della libbra di carne si dice *ducatti*.

giudeo di andare da lui, che definisca egli la questione. Vanno, e il giudice, per prima cosa, prega il giudeo che prenda i centomila fiorini e prosciolga Ansaldo. Ricusando il giudeo ostinatamente, vanno in tribunale; il giudice ordina si chiami Ansaldo, e dice al giudeo che gli levi pure la libbra di carne; ma, mentre questi sta per gettarsi sopra la sua vittima con un rasoio che aveva in mano, soggiunge: "Guarda come tu fai; però che se tu ne leverai più o meno che una libbra, io ti farò levare la testa. E anco io ti dico più, che, se n'uscirà pure una gocciola di sangue, io ti farò morire „. Il giudeo, vedutosi a mal partito, si contenta dei denari; prima dei centomila ducati, finalmente dei soli diecimila che prestò; ma non può ottenere niente: onde straccia, adirato, l'obbligazione di Ansaldo, e se ne va. Giannetto offre i centomila ducati al giudice, che li rifiuta, e gli chiede solo, per ricordo, l'anello che ha in dito. Giannetto glielo dà a malincuore, dicendogli che era un dono della sua donna. Poi si partono entrambi. Giannetto mena con sè Ansaldo a Belmonte, dove la donna, arrivata alcuni giorni prima di lui, lo fa disperare un po' per l'anello; poi gli svela com'è che l'anello lo ha lei; e tutto finisce lietamente. (¹)

Ho detto che la novella quarta del *Dolopathos* e la storia della libbra di carne dei *Gesta romanorum* hanno una stretta parentela fra loro e con la novella di Giannetto. Considerate le fedi di nascita dei tre

(¹) Una variante della storia della libbra di carne, nella letteratura italiana, si può vedere nel *Cantare di madonna Lionessa*, pubblicato da Carlo Gargioli insieme con la citata ristampa da lui fatta della novella di Giannetto. — Madonna Lionessa è moglie di un capitano, che offre i suoi servigi al re di Francia, in guerra contro i Saracini. Vinti i Saracini, il capitano torna col re a Parigi, s'innamora della regina, la richiede di amore, ed è perciò condannato ad aver tagliate due oncie della sua lingua. Madonna Lionessa (ispirata da un sogno) si veste da Salomone; va a Parigi; fa venire in sua presenza il re ed il capitano, ed ordina al re di eseguire la sentenza; ma che tagli due oncie giuste:

Due oncie, come tu condannato al;
Ma se fie più o men, la comperai.

il re cancella la sentenza. — I commentatori dello Shakespeare, ai quali s'intende facilmente come sia rimasto ignoto il *Cantare di Madonna Lionessa*,

fonti, aggiungo parermi probabile che le loro regioni di parentela siano queste: la novella del *Dolopathos* generò forse la storia dei *Gesta*; e dalla storia *Gesta* nacque probabilmente la novella di Gianzo. Dico probabilmente, non certamente, perchè scrittore fiorentino potè avere conoscenza di ambe le opere; come potè avere attinto a qualcheziale rifacimento dell'una o dell'altra di esse, oggi luto.

I fatti nella novella del *Dolopathos* e nella storia *Gesta*, secondo i due testi originali latini, salvo une leggiere differenze che verrò accennando, son sti.

Una giovine ricca e bella, che nel *Dolopathos* è ia di un nobile e potente castellano, e rimane presto na, e nei *Gesta* è figlia dell'Imperatore Lucio, e da chi la richiede di nozze (nei *Gesta* la do-ida è semplicemente di amore) un dono in denari.

Dolopathos il dono e di cento marche d'argento (*tum argenti marcas*); e l'amatore, se nella prima te riuscirà a possedere la giovine, la mattina di sarà suo sposo: ma dei molti che si presentano uno riesce, perchè la giovine, esperta di incanmi, quando l'amatore si corica, gli mette sotto il

o invece tra le fonti del *Mercante di Venezia* un aneddoto storico narrato regorio Leti nella sua *Vita di Sisto V.* L'aneddoto è questo: — Un ebreo e mercante di Roma avean fatto insieme una scommessa; l'ebreo aveva messo una libbra della sua carne, il mercante mille corone; l'ebreo perdè, mercante voleva l'esecuzione del patto. Sottoposta la quistione al papa V, questi diede la nota sentenza, che il mercante naturalmente non è. Allora il papa condannò entrambi a morte, pena che fu commutata, e nella galera a vita, poi in una ammenda. — Inutile dire che l'aneddoto delle tante imposture delle quali il Leti (che visse e scrisse nella seconda metà del secolo decimosettimo) empi le sue troppo numerose opere che; ma l'impostura del Leti mostra come la leggenda fosse ancora viva mpi di lui.

guanciaie una penna di strige, che ha virtù di farlo dormire tutta la notte profondamente. Si presenta dopo gli altri un giovane nobile, ma non molto ricco; e anche ad esso, appena entrato nel letto, accade, come a tutti gli altri, di addormentarsi: in conseguenza di che la mattina di poi è mandato via triste e confuso.

Nella storia dei *Gesta* il dono che la fanciulla richiede è di mille fiorini; e l'amatore è un cavaliere (*miles*). Costui incontra un giorno la fanciulla sola, e le fa la sua domanda d'amore a bruciapelo, così: *Karissima, miro modo te diligo; quid tibi dabo quod possum una nocte tecum dormire?* E la fanciulla risponde: *Mille marcas florenas*. Il cavaliere le dà la somma richiesta; ed anche a lui avviene, nè più nè meno che al nobile giovane del *Dolopathos*, di addormentarsi. Anche qui il sonno è l'effetto di un incantesimo, e l'incantesimo è prodotto da una carta posta dalla fanciulla fra la coperta del letto e il copripiedi.

Il giovane del *Dolopathos* torna una seconda volta dalla donna; ma per tornare è obbligato a farsi prestare i cento marchi d'argento da un suo servitore ricco, al quale egli una volta in un istante d'ira aveva tagliato un piede; e il servitore, *accepte iniurie non immemor*, glie le presta con la condizione che già conosciamo della multa di carne. Questa volta però il giovane non si addormenta: dubitando d'essersi la prima volta addormentato perchè il letto era troppo soffice, allontana il guanciaie, e fa, senza accorgersi, cadere la penna; onde si gode la donna, e la mattina di poi diviene suo sposo.

Il cavaliere, nei *Gesta*, torna la seconda volta senza alcun frutto; e solamente alla terza vince l'incantesimo; ma lo vince scientemente, perchè prima

di tornare avea consultato un filosofo e saputo da lui il segreto della carta, che naturalmente, prima di entrare nel letto, ha cura di cercare e gettar via. Anch'egli, s'intende, per poter tornare avea dovuto trovare in prestito il denaro, e lo avea preso da un mercante alla solita condizione.

I termini della condizione, così nel *Dolopathos* come nei *Gesta*, erano che, se la restituzione non fosse fatta entro il termine stabilito, il creditore avrebbe potuto tagliare dal corpo del debitore, nel *Dolopathos* tanto peso di carne e d'ossa, nei *Gesta*, tanto peso di sola carne, quanto era il peso del denaro prestato.

In mezzo alle contentezze del loro amore soddisfatto, i due giovani si dimenticano di pagare a tempo il loro debito, e sono citati in giudizio dal creditore. Nel *Dolopathos* chi presiede al giudizio è il re, il quale prega il servitore di perdonare al giovane, accettando da lui il doppio della somma prestatagli; nei *Gesta* tale preghiera è fatta dal cavaliere stesso al mercante; ma la preghiera in ambedue i casi è respinta. Intanto la donna (così nella novella del *Dolopathos*, come nella storia dei *Gesta*), avendo saputo il pericolo del suo amatore, si veste da uomo, si presenta al tribunale come persona esperta di leggi, ed è rimesso a lei il giudicare. Essa cerca di persuadere il creditore a rinunciare, pel suo meglio, alla esecuzione del contratto, e gli fa nuove offerte di denaro (nel *Dolopathos* gli offre prima settecento, poi mille marchi, nei *Gesta* l'offerta è indeterminata); dopo di che, insistendo il creditore nel rifiuto, dà una sentenza simile a quella della signora di Belmonte nella novella di Giannetto.

Nel *Dolopathos* la sentenza è, che il creditore prenda dovunque vuole il peso esatto della carne, nè

più nè meno, e badi che neppure una goccia di sangue non cada sul drappo bianco sul quale il giovane, nudato e legato le mani e i piedi, aspetta l'esecuzione della sentenza; se no, sarà morto di mille morti, fatto a brani e dato in preda alle bestie (*scias te continuo mille mortibus perimendum, discerptumque in mille frusta fore escam bestiarum et avium*): nei *Gesta* la sentenza dice, che il creditore può tagliare la carne che gli è dovuta da qual parte gli piace del corpo del debitore, purchè non versi il sangue. Dopo ciò, nel *Dolopathos* il servitore proscioglie il giovine e gli offre mille marchi in segno di riconciliazione; il giovine torna a casa; e qui la novella finisce. Nei *Gesta* invece il mercante, udita la sentenza, chiede che gli sia restituito il denaro, dichiarando di rinunciare alla obbligazione; ma non gli è dato niente, e nè anche paga niente per riconciliarsi col debitore. La donna torna subito a casa, e si riveste de' suoi panni: e, quando il cavaliere arriva, poco dopo di lei, gli domanda in qual modo ha potuto liberarsi; e, udito il racconto dei fatti, gli dice: " Sapresti riconoscere il tuo liberatore, se tu lo vedessi? „ Egli risponde di sì, e lei esce e torna vestita da uomo. Il cavaliere riconosce in essa il suo liberatore; la bacia, e la benedice. " *Post hoc cum magno júbilo eam in uxorem duxit et in pace dies suos finierunt „*.

L'antica versione francese del *Dolopathos* differisce dal testo latino soltanto in particolari minuti che non alterano la sostanza e nemmeno le proporzioni e l'economia del racconto; in generale lo amplificano, aggiungendogli vivezza. Come saggio di tali amplificazioni, citerò un luogo solo. Quando la donna, venuto il mattino, si leva e congeda il giovane che dorme ancora, il latino si sbriga del fatto brevemente

così: " Tunc illa surgens pennam abstulit, illumque aviolatum confusum mittit ad propria „ Nella traduzione francese la donna, prima di congedare il re, si diverte a canzonarlo, ed egli parte fuori dubitando d'averlo sognato:

. . . . la damoisele méisme
 Le dist: " Biax sire, or vos levez;
 " Vos avez moult esté grevéz;
 " Mestier avez de bien mangier „
 Sus ce levait moult angoissoz,
 Pansiz, dolanz et corresos;
 S'an part c'onkes n'i prist congié;
 Ne sai s'il ot la nuit songiet.

Indubbiamente dalle amplificazioni, le differenze fra il testo latino e la traduzione sono pochissime e insignificanti. Le quattro di maggiore entità sono: 1. La penna di strige del testo (*notturne strigis*) nella traduzione è semplicemente una penna (*pennam*); la multa di carne e d'ossa (*de carne et ossibus*) è invece di sangue e carne (*del sanc et de la carne*); il giovine, invece di allontanare il guanciale (*al illud molle removit*) lo rivolta (*le torne et*); la pena serbata al creditore, che nel testo è di essere fatto a pezzi, nella traduzione è d'essere appiccato (*et si cerroit ars ou pandos*).

Le differenze fra il testo latino a stampa della *Gesta* e l'antica traduzione inglese non sono molte, ma sono più gravi, e cambiano un po' fisionomia al racconto. Se la traduzione è, come suppongo, e come ho voluto dimostrare un breve frammento del testo manoscritto inglese pubblicato dal Tyrwhitt, come in tutto a questo testo, in esso il racconto è più diffuso e particolareggiato che non

nel testo latino a stampa, derivato dai codici tedeschi; ciò che farebbe credere più probabile che delle due versioni latine la posteriore e imitata fosse l'inglese, non la tedesca. Nella traduzione la giovine, come già sappiamo, non è figlia dell'imperatore Lucio, ma dell'imperatore Celestino; e il cavaliere non le fa la sua domanda d'amore senza preamboli, al primo incontro, ma dopo avere spiato le intenzioni di lei e avere riflettuto che il padre non glie l'avrebbe data tanto facilmente in isposa; il dono che la fanciulla chiede all'amatore non è di mille, ma di cento fiorini (*C marke of floreyms*); il filosofo consultato dal cavaliere è Virgilio; e la multa, se il cavaliere non paga a tempo, è che il mercante possa cavargli tutta la carne del corpo dalle ossa con una spada affilata (*draw away alle the flesh of thi body froo the bone with a sharp swerde*).

I due racconti del *Dolopathos* e dei *Gesta*, come appare dalla breve esposizione che ho fatta, sono nella sostanza quasi identici, non pure fra loro, ma con la novella di *Giannetto*. La differenza più notevole fra il racconto del *Dolopathos* e quello dei *Gesta*, come i lettori avranno notato, sta in ciò, che il secondo comincia con l'incontro della donna e del giovine, incontro che nel *Dolopathos* è preceduto da una specie di introduzione, nella quale parlasi della morte dei genitori della fanciulla e degli studi di lei: e per converso la storia dei *Gesta* ha in fine una scena che manca nel *Dolopathos*, la scena fra il giovine e la donna tornati a casa dopo il giudizio. Nella novella di *Giannetto* c'è invece così la introduzione come la scena ultima; ma, mentre l'introduzione non ha niente che fare con quella del *Dolopathos*, la scena ultima ha tutta l'apparenza di essere derivata dalla

LE FONTI

ia dei *Gesta*. Salvo ciò, le differenze fra la novella di ser Giovanni e i racconti dei due scrittori friulani sono tutte di particolari minuti, che non toccano la sostanza dei fatti; e sono sopra tutto di natura, rudimentale e primitiva nel *Dolopathos* e nella *Pecorone*, spirante una certa aura di modernità nel *Giannetto*. Alcuni di quei particolari rientrano, s'incarna, nella forma. Nel *Dolopathos*, per esempio, il giovane vince l'incantesimo casualmente, nei *Gesta* e nella *Pecorone* scientemente; ma nel *Pecorone* al savio friulano che svela al giovine l'incantesimo è sottoposta una cameriera. Nel *Dolopathos* chi presta il denaro ha una ragione di risentimento come nel *Giannetto*; nei *Gesta* e in *Giannetto* no.

Accennai alla probabile derivazione della storia *Giannetto* dalla novella del *Dolopathos*, e della novella *Pecorone* dalla storia dei *Gesta*. Le prime due ebbero anche essere derivate da una fonte comune ignota; e la novella di *Giannetto* anche dal *Dolopathos*, come già dissi; ma se c'è fra questi racconti una dipendenza di derivazione, credo maggiore la probabilità che ser Giovanni attingesse ai *Gesta*, per la maggiore somiglianza che la novella di lui ha con la storia di quella raccolta, che non con la novella *Dolopathos*.

Così nella storia dei *Gesta*, come nella novella *Giannetto* il giovine torna tre volte dalla fanciulla, e alla terza volta vince l'incantesimo, mentre nel *Dolopathos* lo vince alla seconda. La multa stabilita per il prestito, nella novella di *Giannetto* è di una carne, come nei *Gesta*, mentre nel *Dolopathos* è di carne e d'ossa, e nel francese di sangue e di carne. Ma ciò che sopra tutto fa probabile la derivazione della novella italiana dalla storia dei *Gesta*

è la scena ultima, che, come ho già accennato, si trova in entrambe e nel *Dolopathos* manca.

V.

Passate in rassegna le principali versioni della storia della libbra di carne che hanno qualche attinenza con la favola del dramma shakespeariano, due domande si presentano spontanee: — Qual'è l'origine di quella storia? — Quale delle versioni è la fonte diretta a cui attinse il poeta?

Intorno a queste due quistioni si sono lungamente esercitati l'acume e il sapere di molti critici, senza che si sia trovata, così per l'una come per l'altra, una soluzione che soddisfaccia tutti egualmente. Alcuni si accordano nell'attribuire l'origine della storia all'Oriente: e l'opinione loro è confortata dall'autorità del Benfey. Il quale, dice l'Elze, " riferisce la storia della libbra di carne alle leggende buddistiche, e connette l'originale significato di essa col sacrificio e con la punizione di sè, poeticamente glorificati e cercati quasi con voluttà, dai buddisti, *che scontavano i loro peccati a peso di carne tagliata dai loro corpi in presenza del pesatore, che assisteva come un creditore feroce e insaziabile* „ (1)

Contro questa origine orientale della leggenda il Simrock accampa (seguito a citare dall'Elze) " che l'Occidente ha in vari modi reagito contro l'Oriente, e lo ha riccamente compensato delle leggende che di là ricevè con altre che trapiantò là. Le tribù del-

(1) *Essays on Shakespeare* by KARL ELZE, translated by DORA SCHMITZ. London, Macmillan, 1874; pag. 96.

l'Oriente, egli dice, furono fino dai primi tempi collegate con quelle dell'occidente per via di comunicazioni commerciali. Si può forse supporre ch'esse cambiassero soltanto le loro mercanzie, e non anche le loro storie e i loro miti? La forma interna della leggenda, afferma egli, deve determinarne l'origine. Il Simrock la considera come una leggenda storico-legale, di cui egli riporta l'origine alla legge romana delle dodici tavole, secondo la quale il creditore poteva uccidere il suo debitore insolvente. Se v'erano più creditori, ciascuno poteva accampare il diritto di uccidere, ed essi dividevano il cadavere fra di loro in parti corrispondenti alla entità del debito. Le parole della legge delle dodici tavole sono: *Tertiis nundinis partis secanto; si plus minusve secuerint se (sine) fraude esto*. Clausole simiglianti si trovano nell'antica legge germanica. Una legge della Norvegia permette al creditore di tagliare dal corpo del debitore, che non vuole lavorare per lui, tanta carne quanta gli piaccia, sopra o sotto. Secondo il Simrock, la leggenda rappresenta la vittoria della *Aequitas* sopra il *Jus strictum*, che è la sostanza essenziale di tutta la storia della legge romana. Il giudice non può piegare la stretta lettera della legge contro il creditore, ma egli può sollevare una opposizione contro la sua opposizione, piegando lui ad un *Jus strictissimum*, e ciò in favore della *Aequitas*, la quale, come ogni più recente principio legale, spiega la sua azione nella forma di una *Exceptio*, annullando la sostanza della vecchia legge, senza formalmente distruggerla „. (¹)

(¹) ELZE, Op. cit. pag. 97 e seg. Vedi anche SIMROCK, *Die Quellen des Shakespeare*. Bonn 1872; vol. I, p. 221 e seg.

Il Simrock, in sostegno della sua opinione, che la leggenda contenga un antico aneddoto legale, cita una ballata di un *maestro cantore* tedesco, intitolata *La legge dell'Imperatore Carlo*, stampata a Bamberg nel 1493 e a Strasburgo nel 1498, nella quale la storia della libbra di carne è narrata come accaduta alla corte dell'Imperatore Carlo, che evidentemente è Carlo Magno. Il contenuto della ballata, secondo l'*Old German Museum*, è questo.

Un ricco mercante lascia quanto possiede a suo figlio. Il figlio nel primo anno dissipa tutto, e poi prende in prestito mille fiorini da un giudeo per andar fuori a tentar la sua fortuna. La condizione del prestito è quella che già sappiamo. Egli ritorna dopo aver fatti grandi guadagni, ma non trova a casa il giudeo; trascorre intanto il tempo fissato alla restituzione, e il giudeo sostiene ch'egli non ha adempiuto il contratto, perchè il termine è passato. Concludono di viaggiare all'Imperatore Carlo, affinchè risolva la loro disputa. Nel cammino il mercante si addormenta sul suo cavallo, e cade giù, ed uccide un fanciullo che era sulla via. Il padre del fanciullo lo accusa di assassinio, e lo segue fino alla corte dell'Imperatore per avere giustizia. Qui il mercante è trattenuto in custodia; ma intanto gli incontra una nuova disgrazia, cade dalla finestra ed uccide un vecchio cavaliere che stava giù sotto a sedere su uno sgabello. Ed ecco anche il figlio di questo cavaliere a portare piato contro il mercante: cosicchè l'Imperatore ha tre cause da risolvere. La questione col giudeo è da lui risolta nel modo già noto: il piato del padre per la morte del fanciullo lo risolve in modo meno soddisfacente: " Te ne genererà un altro „. " No, risponde il padre, piuttosto non mi lamenterò più della perdita „. Propone per ultimo al figlio del vecchio cavaliere, come il modo più soddisfacente per vendicare la morte del genitore, ch'egli vada su in camera, e, fatto mettere il mercante giù sotto a sedere sullo sgabello, si

butti dalla finestra, gli cada addosso e lo uccida. ⁽¹⁾ Ma il giovine ha paura di sbagliare il colpo, e rinunzia a vendicarsi.

Se, per determinare l'origine della leggenda, si dovesse tener conto unicamente della forma interna di essa, come il Simrock vuole, la questione dell'origine si potrebbe dire risolta piuttosto in favore dell'occidente che dell'oriente; perchè non c'è dubbio che la storia del giudeo che vuole dal debitore l'ammenda della libbra di carne ha molta più analogia con la legge romana delle dodici tavole e con la legge norvegiana, concernenti i creditori e i debitori, che non con la storia del re Usinara nel Mahâbhârata, o con le leggende buddistiche. In queste e nella storia

(¹) Questo aneddoto si trova anche in una delle Declamazioni dell'*Oratore* da noi citato, e in una commedia tedesca, il *Giudeo di Venezia*, recitata per la prima volta a Graz nel 1608 da una compagnia di commedianti inglesi. Il titolo della Declamazione è: *Di un tale che cadendo dalla cima della sua casa uccise un altro uomo, contro il quale il figlio dell'ucciso domandò giustizia; e il giudice decise che il querelante salisse in cima alla stessa casa, e gettandosi giù uccidesse, se poteva, il reo*. Nella commedia l'aneddoto è rappresentato da una petizione al re con la quale domandasi che sia messo a morte un tale che cadendo dal tetto di una casa avea ucciso un amico del postulante; e la decisione del re è, al solito, che il postulante salga sul medesimo tetto, si getti giù e procuri di uccidere l'uccisore del suo amico. — Uno dei più dotti illustratori dello Shakespeare e dell'antico teatro inglese, il Fleay, opina che la commedia tedesca sia traduzione o rifacimento, di una commedia del Dekker, dallo stesso titolo, perduta, dalla quale crede derivato il *Mercante di Venezia* dello Shakespeare; e identifica la commedia del Dekker, con una *Commedia veneziana* (Venesyon comodey), di cui si trova ricordo in un Diario, come rappresentata a Londra nel 1594. Il Furness, che oppugna con validi argomenti l'opinione del Fleay, e crede la commedia tedesca una derivazione del *Mercante di Venezia*, e dell'*Ebreo di Malta* del Marlowe, allega contro l'opinione del Fleay l'aneddoto sopra citato. — Come potè il Dekker, dice egli, trarre quell'aneddoto dall'*Oratore*, se la sua commedia fu rappresentata nel 1594, e l'*Oratore* fu pubblicato due anni dopo? — Ma è proprio necessario, domandiamo noi, supporre che l'aneddoto, perchè si trova nella commedia tedesca, dovesse anche trovarsi in quella del Dekker? Non potè l'autore tedesco averlo aggiunto egli di suo, tanto più che non avea bisogno d'andare a cercarlo fuori di casa?

del re Usinara il taglio della carne rappresenta unicamente il sacrificio e il castigo di sè fatti per un sentimento religioso; mentre nelle leggi romana e norvegiana rappresenta un diritto del creditore sul debitore, e il pagamento di un'ammenda sanzionata dalla legge.

Ma nel cercare l'origine di una leggenda non si può non tener conto di tutto ciò che ha con essa un'attinenza anche apparentemente lontana, come nel caso nostro la storia del re Usinara e le leggende buddistiche; perchè le favole hanno per loro natura una grande facilità a trasformarsi, cambiando anche di significato, nel passare da un popolo all'altro, anzi da una bocca e da una penna all'altra, di che abbiamo infiniti esempi nelle trasformazioni cui andarono soggette, per opera degli scrittori ascetici del medio evo, le leggende venuteci dall'Oriente al tempo delle crociate.

Non si può poi, nel caso nostro, non tener conto del fatto che alcune versioni della leggenda della libbra di carne provengono dall'Oriente, e che alcune di quelle scritte nell'Occidente narrano il fatto come accaduto nelle contrade orientali. Se non che tutti questi fatti messi insieme non hanno, diciamolo pure, un gran valore di fronte alla osservazione del Simrock; confortata come essa è da quest'altro fatto negativo, che non si può affermare che la più antica versione della leggenda provenga dall'Oriente, anzi ci sono ragioni di dubitarne.

Questa più antica versione è senza dubbio la novella quarta del *Dolopathos*. La versione persiana, tradotta dal Munro, non si sa di qual tempo sia; ma sì pel contenuto, sì per la forma, si mostra più recente delle due versioni dei *Gesta romanorum* e del

Cursor mundi; le quali, alla loro volta, sono meno antiche della novella quarta del *Dolopathos*. Se si potesse avere la fede di nascita di questa novella, una fede certa e sicura, dalla quale risultasse in modo evidente di dove il monaco Giovanni ne trasse il germe per dargli vita nel suo romanzo, si potrebbe da ciò aver qualche lume intorno all'origine della leggenda; ma questa fede di nascita pur troppo ci manca.

I commentatori inglesi dello Shakespeare, i quali ~~affermarono senz'altro~~ che la leggenda era orientale, perchè trovavasi nel *Dolopathos*, ragionarono, io credo così: — Il *Dolopathos* proviene dal *Sindibâd*; il *Sindibâd* è orientale; dunque la leggenda della libbra di carne che trovasi nel *Dolopathos* dee naturalmente essere orientale. — Ma ragionarono essi bene? — Io mi permetto di dubitarne. Ammettiamo pure, nonostante le obiezioni del Goedeke, che il romanzo del monaco Giovanni possa considerarsi come derivato dal *Sindibâd* per il solo fatto ch'esso ritiene dell'opera orientale la semplice ossatura, la sola carcassa, come dice il Mussafia; ⁽¹⁾ ma l'essere la carcassa di origine orientale non porta con sè come conseguenza necessaria che debba anche il contenuto avere la stessa origine. Chi sa le trasformazioni alle quali andò soggetto il *Sindibâd* anche prima di passare dall'Oriente nell'Occidente, ma in particolar modo dopo quel passaggio; chi sa che delle quindici novelle comprese nel testo latino della *Historia septem sapientum* sole quattro si trovano nel testo greco e nello ebraico del romanzo orientale, e che alcune

(1) V. il citato scritto del Mussafia, nei cit. *Sitzungsberichte der K. Akademie der Wissenschaften* (1864); pag. 246.

delle altre sono derivate da fonte greca, romana e bretone, ⁽¹⁾ intende benissimo come dal fatto della origine orientale del *Dolopathos* non si può dedurre la orientalità di tutte le novelle in esso comprese; intende benissimo e non si meraviglia che il *Dolopathos*, il quale si discosta dall'originale *Sindibâd* tanto più radicalmente delle altre versioni orientali ed occidentali di esso, abbia mutate quasi tutte le novelle dell'antico romanzo.

Osservò già il Goedeke che quattro delle otto novelle del *Dolopathos* sono affatto sconosciute alla versione ebraica del *Sindibâd*, dalla quale il Loiseleur avrebbe voluto farlo derivare; e che una sola delle novelle di quella versione trovasi nel *Dolopathos*. ⁽²⁾ Io aggiungo che di quelle quattro novelle non esiste traccia neppure nella più antica ed autorevole versione del *Sindibâd*, la greca: ed una di coteste novelle, la quale non trovasi nè nelle due accennate, nè nelle altre versioni orientali del *Sindibâd* è appunto quella contenente la storia della libbra di carne. Cosicchè, nella nostra ricerca della fede di nascita di questa storia, noi dobbiamo di necessità fermarci al monaco Giovanni. — Vogliamo con ciò dire che la storia sia invenzione di lui? — Niente affatto; benchè non mi paia inverosimile ch'egli potesse trarne gli elementi dalla tradizione orale, e su quelli costruirla. Comunque, dico che, a quel modo

(1) V. D'ANCONA, op. cit., pag. XX e seg.

(2) V. GOEDEKE, op. cit., loc. cit., pag. 396. " . . . dieser (il *Sendabar* ebraico) Weder die Geschichte vom Schatzhause (des Rhampsinit, aus Herodot), noch von dem hartherzigen Wucherer (Shylock), noch von dem Sohne den witwe (Trajan, aus Joannes Diaconus und schon bei Joannes von Damascus), noch von dem Schwanenritter kannte: während *Dolopathos* von allen Geschichten des *Sendabar* nur die einzige vom treuen Jagdhunde und der Schlange darbietet... „.

ch'egli derivò una delle altre novelle da Erodoto ed una da Giovanni Diacono, ⁽¹⁾ così può avere derivato la storia della libbra di carne da qualche altro luogo che ci è ignoto: se non che, appunto perchè ci è ignoto, non abbiamo nessun diritto di affermare ch'esso è una fonte orientale: siffatta affermazione non può essere autorizzata neppure da quell'aura di orientalismo che ad alcuni sembra di sentire aleggiare intorno alla storia. ⁽²⁾

Tutto sommato, gli argomenti in favore dell'origine orientale della leggenda son questi: che la leggenda ha intorno a sè una certa aura di orientalismo; che il taglio della carne dal corpo umano trovasi nelle leggende indiane buddistiche, ma per tutt'altro fine da quello della leggenda; che alcune versioni della leggenda, ma non delle più antiche, sono orientali; e che in alcune delle versioni occidentali il fatto si narra come avvenuto in Oriente. Gli argomenti contro sono questi altri: che le due versioni più antiche della leggenda trovansi in due opere compilate nell'Occidente, nelle quali il contenuto è misto d'elementi orientali ed occidentali, con prevalenza forse di questi; che non v'è indizio nessuno in quelle due antiche versioni che la leggenda sia stata tratta da fonte orientale; che la leggenda trovasi non meno largamente diffusa nelle contrade occidentali che nelle orientali; che finalmente la leggenda ha strettissima analogia con le antiche leggi romana e germanica concernenti i debitori e i creditori, tanto che, badando alla forma interna di essa e al suo spirito, si dovrebbe credere che fosse derivata da quelle.

⁽¹⁾ V. GOEDEKE, op. cit., loc. cit.

⁽²⁾ " It has an Eastern air about it „, dicono gli editori del Clarendon Shakespeare. *The Merchant of Venice*: Introduction, pag. XII.

Confesso che gli argomenti contro mi paiono più forti di quelli in favore: se non autorizzano l'affermazione che la leggenda è d'origine occidentale, impediscono, parmi, l'affermazione contraria. Onde una critica prudente, volendo uscire dal campo delle congetture, dovrà contentarsi di questa magra conclusione; che, tutto visto e considerato, non si può finora, quanto all'origine della leggenda, affermare niente di certo.

Meno incerta, non però certissima, è la risposta che possiamo dare all'altra domanda: quale delle varie versioni della leggenda sia la fonte diretta del dramma dello Shakespeare. Ciò parrà forse strano ai miei lettori; i quali, se son venuti paragonando la favola del *Mercante di Venezia* con le varie versioni della leggenda da me passate in rassegna, avranno trovato tale somiglianza fra essa e la novella di Giannetto nel *Pecorone*, che sembrerà loro impossibile che altra fuori di questa possa essere la fonte diretta del dramma shakespeariano. E tuttavia critici autorevoli oppongono a ciò difficoltà che meritano di essere considerate.

Quelle difficoltà si collegano con una questione lungamente dibattuta, ma non ancora, secondo me, risolta, nè forse possibile a risolvere, compiutamente; la questione della maggiore o minore conoscenza che lo Shakespeare ebbe delle lingue straniere. Che il poeta non fosse affatto digiuno di tale conoscenza si può ritenere quasi come dimostrato dai sostenitori della sua cultura linguistica, dall'Elze fra gli altri; ma le prove da questo addotte per dimostrare che il poeta seppe tanto d'italiano da poter leggere nell'originale, non pure il Boccaccio, Ser Giovanni e il Bandello, ma l'Ariosto e il Berni, non mi sembrano

in ogni parte convincenti; certo non sono tali, che escludano assolutamente ogni dubbio. ⁽¹⁾

La più forte di quelle prove citate dall' Elze (quella, cioè, che pare tale a me) è il fatto dell' avere lo Shakespeare derivato la favola del *Mercante di Venezia* dalla novella di Giannetto nel *Pecorone*, della quale non si sa che ai tempi del poeta esistesse una traduzione inglese. Ma se noi accettassimo per buona cotesta prova, accetteremmo per dimostrato ciò che si tratta appunto di dimostrare. Abbiamo invece un fatto, il quale sembra contrastare a quella dimostrazione, ed è questo; che per le novelle italiane dalle quali lo Shakespeare trasse le favole di alcuni suoi drammi, egli ricorse costantemente alle traduzioni inglesi. — Ma l' avere il poeta nel più dei casi ricorso alle traduzioni inglesi di libri italiani, perchè più alla mano e più comode, non esclude, risponde l' Elze, ch'ei potesse, quando la traduzione non c'era, ricorrere all'originale. — Perchè questo argomento avesse un valore assoluto bisognerebbe dimostrare che lo Shakespeare non potè avere in altro modo conoscenza della novella di Giannetto, fuorchè leggendola nell'originale. Ma tale dimostrazione è un po' difficile, perchè niente ci vieta di credere che ai tempi dello Shakespeare esistesse, come suppongono il Liebrecht e il Delius, una traduzione inglese di quella novella, ora perduta; ⁽²⁾ niente ci vieta di credere che il poeta potesse avere conoscenza di quella novella per altra

⁽¹⁾ Vedi ELZE, *William Shakespeare, A Literary Biography*, translated by Dora Schmitz. London, George Bell and Sons, 1888: Chap. VI.

⁽²⁾ Il Rolfe nella sua *Introduzione al Mercante di Venezia* afferma come cosa certa, non so con qual fondamento, che ai tempi dello Shakespeare esisteva una traduzione inglese del *Pecorone*: " An English translation of the book was extant in Shakespeare's time „. (SHAKESPEARE'S *Comedy of the Merchant of Venice*, edited by WILLIAM J. ROLFE. New York, 1890; pag. 12).

via, sentendola magari raccontare, come sembra supporre lo Spedding.

Se da una parte si considera che al tempo dello Shakespeare l'Inghilterra era inondata (la parola non è mia, ma del Furness) di traduzioni inglesi di novelle italiane, e che non pochi dei libri della letteratura popolare, a cui quelle traduzioni appartenevano, sono andati perduti; e dall'altra si pensa alla diffusione grandissima che la letteratura delle novelle e delle leggende ebbe fra gli scrittori drammatici; tanto la supposizione del Liebrecht e del Delius quanto quella dello Spedding parranno egualmente probabili: e sarà quindi, finchè non si trovino nuovi e migliori argomenti a dimostrare che il poeta ebbe familiare la lettura dei libri italiani, più ragionevole spiegare con una di quelle due supposizioni, che non con la ipotesi dell'Elze, il fatto dell'avere egli conosciuta la novella di Giannetto. Perchè non c'è dubbio ch'ei dovette conoscerla.

Lo Skottowe notò che la somiglianza fra la novella e il dramma shakespeariano è sorprendente. " Nell'una e nell'altro, egli scrive, il denaro pel quale è fatta l'obbligazione è preso in prestito, non per uso della persona che lo prende (come nel *Dolopathos* e nei *Gesta*), ma per dar modo ad un giovine di ottenere la mano di una ricca signora, residente a Belmonte. In ambedue è stipulata la multa della medesima quantità di carne in mancanza del pagamento (multa che è diversa da quella del *Dolopathos* e dei *Gesta*), e in ambedue i casi il giudeo può prendere la carne da qual parte gli piaccia del corpo del mercante; e gli è poi offerto il decuplo della somma del debito dalla persona per la quale fu contratto. In ambedue i casi la sposa arriva a Venezia trave-

dottore, ed oppone gli stessi insormontabili alla esazione della multa sanguinosa (queste ze sono anche nel *Dolopathos* e nei *Gesta*, qualche diversità). Entrambi i giudici rifiutano la compensa in denaro; entrambi chiedono ai loro mariti l'anello che avean dato loro, e quando essi si oppongono i loro caratteri di donne a Belmonte, operano allo stesso modo i loro mariti a calare l'anello „ Un'altra circostanza può notarsi, che si trova allo Skottowe, che trovasi egualmente nella novella del dramma. Nella novella Ansaldo, quando il giudeo sta per partire l'ultima volta, lo prega, di averlo visto, che torni, sì che possa vederlo morire, e morrà contento; e nel dramma quando non ha potuto pagare il giudeo, e li toccherà morire, scrive a Bassanio rivolgergli per lettera la stessa preghiera.

Spedding poi, il quale suppone che nessuno abbia letto la novella e il dramma, possa dubitare che lo Shakespeare abbia derivato questo da non soltanto l'idea della multa della libbra ma tutto lo svolgimento dell'azione, e i caratteri e relazioni dei personaggi, dimostra che i caratteri fatti dal poeta sono solamente quelli che risultano dalla trasformazione di un racconto in rappresentazione drammatica.

Le altre versioni della leggenda alcune, salvo la differenza col giudeo per la restituzione del denaro, e la sentenza del giudice, non hanno quasi altro punto di somiglianza col dramma dello Shakespeare; alcune no. Le quattro che ne hanno sono quelle del *Doctus*, dei *Gesta romanorum*, dell'*Oratore*, e la *Perennatus*. Le somiglianze delle prime due sono dovute alla loro stretta parentela con la novella

di *Giannetto*, che, come abbiain veduto, probabilmente deriva da una di esse. Ma è poco probabile, per le ragioni già accennate, che quelle due versioni, quella specialmente del *Dolopathos*, fossero conosciute dallo Shakespeare: ed è fuori affatto del probabile, per non dire del possibile, che il poeta conoscendo, per esempio, quella dei *Gesta*, ed attingendo ad essa, vi facesse le medesime modificazioni dello scrittore fiorentino, senza avere conoscenza della novella di lui. La versione dell'*Oratore* potè benissimo essere stata letta dallo Shakespeare; e questa lettura è la più ragionevole spiegazione delle somiglianze notate fra la *Declamazione* del giudeo in quell'opera e il discorso di Shylock nella scena del giudizio nel dramma. Nella ballata sono due particolari che han riscontro nel dramma, e non si trovano nella novella; l'apparenza di scherzo che il giudeo dà alla sua proposta della terribile multa, e la deliberata volontà che poi mostra di togliere la carne in luogo che cagioni la morte del debitore. I commentatori dello Shakespeare ne aggiungono altri, che a me pare non abbiano importanza.⁽¹⁾ Ma quei due particolari, se la loro coincidenza non è casuale, possono, piuttosto che dalla ballata nel dramma, essere derivati dal dramma nella ballata; giacchè, per quanto quasi tutti i commen-

(1) Uno è questo. Nel dramma Shylock, quando sta per pronunciarsi la sentenza, arruota il coltello (*Why dost thou whet thy knife so earnestly?* gli domanda Bassanio); e nella ballata Gernutus aspetta con in mano il coltello arruotato (*With ıochetted blade in hand*). Trattandosi di due che si apprestano a tagliare, questo particolare mi sembra così ovvio, che non vedo il bisogno di supporre che uno dei due luoghi sia stato imitato dall'altro. La somiglianza dopo tutto si riduce alle parole *arruotare* e *arruotato* (*whet, whetted*); perchè la posizione dei giudei è diversa; uno arruota il coltello, l'altro aspetta col coltello arruotato. Alcuni critici, l'Elze fra gli altri, dicono, se non esplicitamente, implicitamente che anche Gernutus sta affilando il coltello; ma ciò non è esatto.

tatori del poeta mettano quella ballata tra le fonti del *Mercante di Venezia*, mi pare tutt'altro che certo che essa sia anteriore al dramma; anzi mi pare molto probabile il contrario. Così la pensano il Lloyd e l'Elze: e gli argomenti che questi adduce a dimostrare ragionevole il dubbio sollevato in proposito dallo Schmidt sono, a mio avviso, convincentissimi.⁽¹⁾

Se dunque la fonte diretta del dramma, per ciò che concerne la storia della libbra di carne, non è probabile che sieno nè il *Dolopathos*, nè i *Gesta*, nè l'*Oratore*, nè *Gernutus*, e tanto meno le altre versioni della leggenda; e se è indubitato che lo Shakespeare dovè conoscere la novella di Giannetto; come si può, domanderanno i lettori, dubitare che essa sia la fonte diretta del dramma? Ed è ragionevole dubitarne per il solo fatto che si ignora il modo pel quale il poeta ne ebbe conoscenza? — Si può; ed è ragionevole, perchè il dubbio ha, oltre questa, un'altra ragione. — Ma una cosa è lecito fin d'ora affermare, che la novella di Giannetto, se non fu la fonte diretta, fu,

(1) V. ELZE, *Essays on Shakespeare* etc. pag. 99 e 100. — Un giorno prima dell'*Ebreo di Malta* del Marlowe (17 maggio 1594) era stata registrata allo *Stationer's Hall* una ballata popolare sullo stesso argomento, tratta presumibilmente da quella tragedia, che aveva destato molto rumore. Questo fatto, notato dal Dyce, (*The Works of Marlowe*, by A. DYCE; London, Routledge; pag. XXIII, in nota) pare all'Elze un esempio di ciò che dovea avvenire ordinariamente rispetto alle ballate popolari aventi relazioni coi drammi. Il dramma famoso dovea probabilmente, secondo lui, dare origine alla ballata, non la ballata al dramma. Così dal *Mercante di Venezia* sarebbe nato *Gernutus*. Ma l'autore della *Storia della letteratura drammatica inglese*, A. Ward (*V. History of english dramatic literature*, by A. W. WARD; vol. I, pag. 390) ha un'opinione molto diversa. Egli crede che la ballata registrata allo *Stationer's Hall* nel maggio del 1594 sia nè più nè meno quella di *Gernutus*; che questa ballata possa essere derivata dal dramma del Marlowe, ed aver suggerito alcuni particolari a quello dello Shakespeare. A me pare evidente che la ballata cui accennò il Dyce debba essere un'altra; poichè non si vede che relazione *Gernutus* possa avere coll'*Ebreo di Malta*, nel quale non c'è niente dei fatti narrati nella ballata.

direttamente o indirettamente, la fonte principale del dramma shakespeariano.

Alle fonti di cui ho parlato parecchi critici aggiungono una commedia intitolata *Il Giudeo*, anteriore al dramma dello Shakespeare, dalla quale si crede che questi possa aver derivato immediatamente l'opera sua. La commedia è perduta, ma dalla notizia che se ne ha i critici desumono che in essa, come nel dramma dello Shakespeare, fossero unite insieme le due storie della libbra di carne e dei tre forzieri; e questa unione fa naturalmente credere ad essi che tale commedia sia appunto la fonte diretta del dramma shakespeariano.

Della prima storia ho detto quanto parmi sufficiente a dare un'idea della sua diffusione nella letteratura anteriore allo Shakespeare, e delle varie opinioni dei dotti intorno all'origine di essa e alle relazioni sue col *Mercante di Venezia*: mi rimane a parlare dell'altra, intorno alla quale il mio discorso sarà più breve.

VI.

La storia dei tre forzieri, per quanto anche l'origine di essa sia molto antica, non fu nè così largamente diffusa, nè diede argomento a tante dispute ed opinioni diverse, come la storia della libbra di carne. Il Warton credè, come già dissi, di vedere la più antica sorgente di essa nella *Storia di Barlaam e Giosaffatte*, un libro d'origine orientale, la cui fortuna è, come notò il Muller, un fatto abbastanza curioso nella storia della letteratura. Sono oramai più di trent'anni che, a poca distanza di

tempo, e indipendentemente l'uno dall'altro, il Laboulaye, il Liebrecht e il Beal riconobbero e dimostrarono che la *Storia di Barlaam e Giosaffatte*, attribuita a Giovanni Damasceno, monaco greco di Santa Saba nella Siria, vissuto nel secolo ottavo dell'era cristiana, non era che un rifacimento della *Vita di Buddha*. Ma il libro, il cui contenuto è anche oggi popolare fra le nostre plebi, tradotto in siriano, in arabo, in etiopico, in armeno, in ebraico, in latino, in francese, in italiano, in tedesco, in inglese, in spagnuolo, in boemo, in polacco, in islandese, e perfino in tagala, la lingua classica delle Isole Filippine, fece per oltre sei secoli la delizia delle genti cristiane e sollevò all'onore di santi nella chiesa orientale e nella occidentale i due problematici personaggi di cui narrava le gesta. ⁽¹⁾

La *Storia di Barlaam e Giosaffatte* è, come tutti sanno, ravvivata da una gran quantità di leggende e parabole; una delle quali è appunto quella indi-

(¹) Vedi MAX MÜLLER, *On the migration of fables*, in *The Contemporary Review*, vol. XIV, April-July, 1870; pag. 588 e seg. — Il LABOULAYE fu il primo che richiamò l'attenzione dei dotti sulla somiglianza fra la *Storia di Barlaam e Giosaffatte* e la *Vita di Buddha*, con due articoli nei *Débats* (1859, 21 e 26 luglio); poi FELICE LIEBRECHT fece un raffronto più particolareggiato tra i due libri nel *Jahrbuch für Romanische und Englische Literatur* (1860, vol. II, p. 314-334); finalmente il BEAL tornò sullo stesso argomento e venne alle medesime conclusioni nella sua traduzione inglese dei *Viaggi di Fa-Hian e Sung-Yun dalla Cina all'India* (London, Trübner and Co. 1869). Lo scritto del Liebrecht fu tradotto da EMILIO TEZA e pubblicato nel vol. II delle *Sacre rappresentazioni* raccolte e illustrate da A. D'ANCONA dinanzi alla *Rappresentazione di Barlaam e Josafat*, opera di BERNARDO PULCI, riprodotta da F. TORRACA nel *Teatro italiano dei sec. XIII, XIV e XV* (Firenze, Sansoni, 1885). Inutile rammentare le edizioni delle varie versioni italiane della *Storia dei SS. Barlaam e Giosaffatte*, da quella del secolo decimoquinto citata dal Gamba fino alle più recenti. Chi fosse desideroso di più particolari notizie su ciò può trovarle nella avvertenza premessa dal D'Ancona alla *Rappresentazione* del Pulci nella citata raccolta di *Sacre rappresentazioni* (Firenze, Le Monnier, 1872; vol. II, pag. 141 e seg.).

cata dal Warton come la fonte della storia dei tre forzieri. Io non so, nè ho ora modo di accertarmi, se essa si trovi anche nella *Vita di Buddha*; ma, dato pure che non vi si trovi, non perde per ciò niente della sua origine orientale. Quella parte della leggenda che si riferisce al nostro argomento dice in sostanza così.

Un re ricco e glorioso, seguito dagli ufficiali della sua corte, era tratto con regal pompa su un carro dorato, quando, incontratosi in due uomini di meschina apparenza, e squallidamente vestiti, discese dal carro e li salutò. Ciò spiacque molto ai cortigiani, i quali ne mossero rimostranza al re per mezzo di suo fratello. [*Allora essi riceverono dal re questa lezione sulla follia di giudicare dalle apparenze esterne.*] Il re fece fare quattro cassette, due delle quali ricoperte d'oro, e chiuse con serrature d'oro, ma piene di ossa putride di cadaveri umani. Le altre due erano coperte di pece e legate con rozze corde, ma piene di pietre preziose e delle gemme più squisite, e di unguenti odorosissimi. Egli fece venire insieme i suoi cortigiani, e mettendo innanzi a loro queste cassette, li domandò quali credessero di maggior valore. Essi risposero che le più preziose erano quelle ricoperte d'oro, supponendo che contenessero le corone e cinture del re. Alle cassette coperte di pece guardarono con disprezzo. Allora il re disse: Io m'immaginava quale sarebbe stata la vostra risposta, perchè voi giudicate con gli occhi del senso. Ma, per discernere il poco o il molto valore di ciò che è chiuso dentro, noi dobbiamo guardare con gli occhi della mente. Egli allora ordinò che fossero aperte le cassette d'oro, le quali esalarono un intollerabile puzzo, ed empirono d'orrore gli spettatori.

Tra le varie versioni della leggenda, che i commentatori citano come possibili fonti dello Shakespeare, le due più antiche, dopo questa del libro di *Barlaam e Giosaffatte*, leggonsi nei *Gesta Romanorum*.

ile che ambedue, benchè molto diverse l'una dall'altra, derivino, direttamente o indirettamente, dallo stesso libro, ma non è facile accertarlo. Comunque, delle due, quella appunto che ha più stretta relazione col dramma dello Shakespeare, ha anche una relazione, che non l'altra, con la leggenda del libro di Barlaam. La sostanza di essa nel manoscritto dell'Oesterley (App. 251) è questa.

Un re, imperatore di Roma, aveva un figlio. Un re, contro il quale era continuamente in guerra, pensò di ottenerlo dandosi l'unica sua figlia al figlio di lui. Ne fece la proposta che fu accettata, e, a tempo debito, imbarcò la figlia col padre a Roma. Nel viaggio una balena inghiottì la nave e tutti gli altri che erano con lei; i quali, per salvare la fanciulla, fecero un gran fuoco e ferirono la balena che poi approdò a terra e morì. La giovine fu liberata da un cavaliere ch'era sulla spiaggia del mare, e narrò la storia delle sue sciagure e del suo destino. Con questo re-imperatore, questi, per provare se essa era degna di lui, fece fare tre cofani. Il primo, di oro purissimo e di gioielli preziose, avea sopra questa scritta: *Chi mi aprirà, avrà me ciò che si merita*, ed era pieno di ossa di morti. Il secondo, di argento purissimo, e adorno di gemme, con sopra questa: *Chi mi sceglierà, troverà in me ciò che la natura ha fatto*. Il terzo era di piombo, e avea sopra questa: *Scelgo piuttosto essere e riposare qui, che rimanere in mezzo al mondo*. Dentro questo erano tre anelli preziosi. La giovine scelse naturalmente il cofano di piombo, e tutto felicemente.

La versione latina di cui ho riferito il sunto trovasi in quattro codici tedeschi; e in tutti quattro allo stesso modo come nella stampa dell'Oesterley: " Honorius regnavit dives valde qui in illius habebat ". In vece le due versioni la-

tine che si trovano in due codici inglesi, non solo sono diverse da quella dei codici tedeschi, ma nel principio differiscono anche leggermente fra loro. Nei codici inglesi è al solito mutato il nome dell'imperatore: in uno di essi, il più importante e il più copioso (quello che ha 102 racconti), la storia comincia: "Anselmus in Roma regnavit qui quandam puellam „; nell'altro (che ha 43 racconti, ed è quello sopra il quale fu fatta la prima traduzione inglese dei *Gesta* pubblicata dal Winkyn de Worde) comincia: "Anselmus in civ. rom. regn. qui filiam regis Jherusalem „. La traduzione inglese della storia, che naturalmente si trova in tutte le edizioni derivate dalla prima del Winkyn de Worde, alcune delle quali popolarissime, come sappiamo, al tempo dello Shakespeare, proviene dunque dal testo di questo codice minore; ⁽¹⁾ ma poichè essa risponde esattamente anche ad un frammento del testo latino dell'altro codice, frammento pubblicato dal Tyrwitt, ⁽²⁾ si può ritenere che i testi latini dei due codici siano, nonostante la leggera diversità nel principio, quasi identici. Notando le differenze fra il racconto della

⁽¹⁾ La traduzione inglese di questa versione della storia dei tre forzieri trovasi anche in due dei codici inglesi descritti dall'Oesterley, contenenti due raccolte affatto diverse da quella del Winkyn de Worde. Io non ho modo di vedere se la traduzione sia in ambedue i codici eguale, e se differisca, e in quanto, dalla traduzione, anzi dalle traduzioni, a stampa; dico traduzioni, perchè io ne ho dinanzi due, le quali paiono opera di due traduttori diversi; quella riprodotta dal Hazlitt nella seconda edizione della *Shakespeare's Library* (London, Reeves and Turner, 1875; parte I, vol. I) e quella ristampata dal Swan nella introduzione alla sua traduzione inglese dei *Gesta romanorum* (London, George Bell and sons, 1891). Mi pare quindi probabile che le traduzioni dei due codici descritti dall'Oesterley debbano, quanto alla forma, essere diverse, non pure da quelle a stampa, ma anche tra loro. Nei codici contenenti le traduzioni tedesche questa storia non si trova.

⁽²⁾ È riprodotto dal HALLIWELL nel citato libro *The Remarks of M. KARL SIMROCK*, etc. a pag. 62.

e inglese e quello del testo latino dell'Oe-
sarà presso a poco come se paragonassimo
to il testo latino dei codici inglesi.

Le differenze sono della natura medesima di
e già notammo fra la traduzione inglese e il
no della storia della libbra di carne nei *Gesta*.
Nella traduzione inglese il racconto è più
l ha particolari che mancano al testo latino
Oesterley. Mentre in questo l'imperatore fino
l'imperatore ha già un figlio, in quella tanto lui che
figli sono, al cominciare del racconto, addo-
rchè l'imperatrice non ha ancora dato un
Impero: poi l'imperatore ha un sogno, che,
dai savi, annunzia la prossima venuta di
le; dopo di che il re di Napoli, (1) che fino
era tormentato con guerre l'imperatore te-
ne il figlio potesse vendicare il padre, pensa
in segno di pace la sua figlia in isposa al
l'imperatore. Da questo punto innanzi il
procede eguale nei fatti principali, salvo
differenze nella traduzione. Dopo che la figlia
di Napoli s'è messa in viaggio, prima che la
sbarca la nave, levasi una tempesta, nella
periscono tutti ad eccezione di lei, la quale così
fa a uccidere il mostro; i *cofani* sono chia-
(la traduzione ha *vessels*, il testo latino del
inglese *vasa*); nella prima e nella seconda
è una lieve differenza che non altera il

(1) la traduzione riprodotta dal Hazlitt, che è la più antica: quella
di Swinburn, e in parte anche dal Furness, invece del *re di Napoli*
(*of Naples*) ha il *re d'Ampluy* (*the king of Ampluy*). Nel racconto
secondo il testo dell'Oesterley si parla di un re indeterminato-
tormenta l'altro con guerre e persecuzioni è l'imperatore, non
(*Imperator*) *contra unum regem guerram habebat et eum deva-*
ste... multas persecuciones ac dampna infinita ab eo sustinebat.

senso; la terza invece è affatto diversa e dice così: " Chi mi sceglierà, troverà in me ciò che Dio dispose „; finalmente il vaso di piombo, invece di contenere tre anelli, è pieno d'oro e di pietre preziose.

L'altra versione della storia dei tre forzieri nei *Gesta* non trovasi, nè latina nè tradotta, in nessuno dei codici inglesi; trovasi invece in venticinque codici tedeschi scritta latinamente, e in cinque tradotta in tedesco; ciò che sembrami attestare abbastanza chiaramente l'origine e il domicilio di essa in Germania; e trovasi nelle prime edizioni del testo latino, dalle quali passò nella edizione volgata, dove lo Shakespeare l'avrebbe, volendo, potuta leggere. Ma lo Shakespeare non si servì di questa versione della storia, si servì invece dell'altra. — Perchè? — Perchè, si dirà, gli parve meglio accomodata al suo bisogno. — Può essere; io però credo piuttosto perchè essa era da un pezzo domiciliata in Inghilterra, e correva per le mani di tutti nelle molte edizioni che della traduzione dei *Gesta* furono fatte negli ultimi anni del secolo decimosesto e nei primi del decimosettimo. In quel tempo, come accennai già, le traduzioni aveano cominciato a subentrare nella popolarità al testo latino. Io non credo che i letterati profani, che si diletta vano delle raffinatezze del Petrarca e dell'eufuismo del Lily, potessero compiacersi molto nel barbaro latino di quell'opera ascetica. Ad ogni modo, mi pare probabile che non la leggesse lo Shakespeare, il quale per me è certo che non trasse di là materia a nessuno dei suoi drammi. Gli eruditi citano una storia dei *Gesta* anche tra le fonti del *Re Lear*; ma questa pure non trovasi fra i 181 racconti del testo latino volgato; trovasi unicamente, latina, in due codici inglesi, e in uno tradotta; e al tempo

era pubblicata nè nell'originazione. (1) Oltre di che è stato aramamente dal Furness che la ello Shakespeare è il vecchio stesso argomento, intitolato: *'e of King Leir, and his three*ibile che il poeta prendesse qualche altro scritto, come ad Holinshed, non è provato, nè idesse niente dalla storia delle storie di questa raccolta itano fra le fonti dello Sha- i potè leggere nel testo volione della leggenda dei tre igine tedesca, che non trovò e della quale il poeta, come

erchezza che non se ne servì,

o e cattivo, avea nascosto molti , che tenea vicino al fuoco, al comentre ognuno dormiva, il mare dosi portò con sè il tronco d'al- l'una città lontana. Quivi il tronco aveva un ospizio nel quale dava veri e ai pellegrini. Accadde che asa alcuni pellegrini, ed essendo co per bruciarlo, e trovato il de- nè qualcuno venisse a ricercarlo. e; ma l'uomo che lo avea trovato

ibblicato dall'Oosterley nella *Appendice* se dal Douce, Op. cit., vol. II, p. 172 e seg. *tion of Shakespeare, by Furness*; vol. V, e *Source of the Plot*, pag. 383 e seg.

volle accertarsi se fosse volere di Dio che glie lo restituisse. Fece fare tre pasticci di pane; empì il primo di terra, il secondo d'ossa di morti, e nel terzo mise il denaro; poi invitò il fabbro a mangiare. Il fabbro scelse prima quello pieno di terra, poi l'altro con le ossa, e lasciò il terzo all'ospite. Questi vide da ciò che non era volere di Dio che il fabbro riavesse il denaro; e, chiamati in presenza di lui alcuni poveri, aprì il terzo pasticcio, ne trasse il denaro e lo distribuì ad essi.

Il Douce diede nelle sue *Illustrazioni* un sunto di questa storia, che, se cavato, come credo, dal testo latino, non è molto esatto. Invece del tronco d'albero portato via dal mare, egli parla una di cassetta (chest) piena di denari perduta dal fabbro; dice che la cassetta è trovata da un albergatore; non dice che i pasticci siano di pane; e fa che l'albergatore divida poi i denari fra un cieco e uno zoppo.

Questa seconda versione della leggenda nei *Gesta* è, come si vede, molto diversa dalla prima; e non ha stretta relazione nè con la leggenda della *Storia di Barlaam* nè col dramma dello Shakespeare.

Secondo me, le varie versioni della leggenda dei tre forzieri si dividono in due gruppi distinti, in ciascuno dei quali essa, pur contenendo sempre un insegnamento contro la cupidità umana, ha un significato morale diverso. Nel primo gruppo, al quale appartengono la versione della *Storia di Barlaam e Giosaffatte* e la prima versione dei *Gesta*, il significato è, che non bisogna fidarsi alle apparenze; nel secondo, a cui appartiene la seconda versione dei *Gesta*, che arbitra dei beni umani è la Provvidenza. A questo medesimo gruppo appartengono le versioni che i commentatori dello Shakespeare citano dal Gower, *Confessio amantis*, e dal *Decameron* del Boccaccio; con questa semplice diversità, che ciò che nel

crittore dei *Gesta* è l'effetto della volontà
due scrittori profani diventa l'opera della

nni Gower, contemporaneo ed amico del
che lo chiamò il *morale Gower*, compose
ancesi, un poema francese incompiuto sulla
del matrimonio (eccellenza che l'autore si
perimentare un po' tardi, pigliando moglie
nni), due poemetti latini, un poema latino
bri, d'argomento storico politico, intitolato
ntis, e il citato poema inglese *Confessio*
al quale abbondano i racconti legati insieme
ria del genere di quelle venute di moda
cameron. Il poema si compone di otto libri
vologo: argomento a sette degli otto libri
te peccati mortali. (1)

un sunto della storia del Gower.

ufficiali e cortigiani si lamentano al re che le loro
e promozioni non sono proporzionate ai loro ser-
vare ad essi che ciò dipende unicamente dalla
e fa fare due cassette perfettamente eguali, così
io essere scambiata con l'altra; fa empire l'una
ietre preziose, e l'altra di paglia e di stracci; poi
fficiali e i cortigiani a scegliere fra di esse. Uno
designato sceglie, e la scelta cade sulla seconda
ora il re dice: " Voi vedete che la colpa non è
il vostro stesso giudizio che priva voi di ciò che
i ha negato ».

sta storia, la quale è nel libro quinto, dove
dell'avarizia, ne segue nel poema del Gower
ella quale Federigo, imperatore di Roma,
prova la fede di due poveri per mezzo di

ORLEY, *English Writers*, vol. IV, pag. 201 e seg.

due pasticci, nell'uno dei quali è un cappone, e nell'altro una gran quantità di fiorini.

Nella novella del Boccaccio (la prima della decima giornata) la sostanza della storia è questa.

Un nobile italiano, chiamato Ruggieri, entrò al servizio di Alfonso re di Spagna. Egli si accorse subito che la maestà del re era estremamente liberale con gli altri; ma, considerando i suoi propri meriti, non gli parve essere sufficientemente remunerato, e perciò chiese il permesso di tornare al suo paese. Il re glielo concesse, e gli regalò una bella mula per il suo viaggio; ma gli mandò appresso uno de' suoi familiari che, non parendo suo fatto, attendesse a ciò ch'egli diceva, e gliel riportasse; e il giorno di poi ordinasse a Ruggieri di tornare al re. Giunti ad un fiume, la mula, che poco avanti non avea voluto stallare ne la stalla, stallò nel fiume. ⁽¹⁾ Il che veg-
gendo messer Ruggieri, disse: " deh dolente ti faccia Dio, bestia, che tu se' fatta come il signore che a me ti donò „. La mattina veniente il familiare ricondusse Ruggieri al re, e riferì a questo le parole di lui. Il re fece venire in sua presenza Ruggieri e gli domandò perchè lo aveva paragonato alla mula. " Perchè, rispose Ruggieri, come voi donate dove non si conviene, e dove si converrebbe non date, così ella dove si conveniva non stallò, e dove non si convenia, sì „. Udendo ciò, il re menollo in una gran sala, dove eran due forzieri serrati, " e in presenza di molti gli disse: Messer Ruggieri, nell'uno di questi due forzieri è la mia corona, la verga reale e 'l pomo e molte mie belle cinture, fermagli, anella e ogni altra cara gioia che io ho. L'altro è pieno di terra. Prendete adunque l'uno; e quello che preso avrete sì sia vostro, e potrete vedere chi è stato verso il vostro valore ingrato, o io o la vostra fortuna. Messer Ruggieri, poscia che vide così piacere

(1) I commentatori inglesi, che riportano in sunto la novella del Boccaccio fra le fonti del *Mercante di Venezia*, alla parola *stallare* sostituiscono la parola *fermarsi* (stop), perchè naturalmente il significato, e forse anche il suono, della parola *stallare* offende le orecchie de' moderni inglesi. Ma lo Shakespeare non avea siffatte delicatezze.

LE FONTI

l'uno, il quale il re comandò che fosse aperto, e ar quello che era pien di terra. Laonde il re riben potete vedere, Messer Ruggieri, che quello io dico della fortuna; ma certo il vostro valor o m'opponga alle sue forza; io so che non avete venire spagnolo, e perciò non vi voglio qua donare città, ma quel forziere che la fortuna vi tolse,petto di lei voglio che sia vostro, acciò che nelleade vel possiate portare, e della vostra virtù conunza de' miei doni meritamente gloriari vi possiateini. Messer Ruggieri presolo e quelle grazie renche a tanto dono si confacevano, con esso lieto se
i Toscana „.

ferenza veramente importante, fra le verleggenda appartenenti al primo gruppoppartenenti al secondo, è una sola; e da de il diverso significato morale delle une re. Nelle versioni del primo gruppo le casarzieri, sono di materia diversa, che ha egio, o minore; ciò che serve ad ingannare coloro che debbono scegliere; nella *Storia e Giosaffatte* due delle cassette sono ri-ro, e due di pece; nella prima versione le cassette sono tre, una d'oro, una d'ardi piombo; onde la scelta è anche più pericolosa. Nelle versioni del secondo vece gli oggetti fra i quali si deve sceio pasticci, o cassette, o forzieri, siano tre e, sono sempre della stessa materia; onde buona o cattiva, dipende unicamente dalla che niente ci possa la volontà di colui. Nelle versioni del primo gruppo lo sceunito dalla sua stessa avidità, che gli fa'oggetto in apparenza più prezioso, o uno

dei più preziosi; nelle versioni del secondo gruppo chi punisce lo sceglitore è soltanto la Provvidenza, o la fortuna. La differenza del numero delle cassette o forzieri, così nelle versioni dell'un gruppo, come in quelle dell'altro, non ha nessuna importanza.

Che le versioni del secondo gruppo non abbiano stretta relazione nè con la storia di Barlaam nè col dramma dello Shakespeare, come già notai per una di esse, parmi, dopo queste osservazioni, evidente. Il Warton suppose che la versione del Gower derivasse dalla prima dei *Gesta*; (1) la sola forse ch'egli conobbe: a me ciò pare poco probabile: caso mai, sarebbe più ragionevole supporre che derivasse dalla seconda. Ciò su cui non può cadere dubbio è che la versione del Gower, se pure non deriva dalla novella del Boccaccio, deriva certo da una medesima fonte.

Se delle varie versioni da me riferite una discende per via più diretta dalla *Storia di Barlaam e Giosaffatte*, questa non può essere che la prima dei *Gesta*. Che questa versione fosse poi la forma sulla quale lo Shakespeare modellò la scena dei tre forzieri, è riconosciuto generalmente da tutti; ed è, parmi, dopo l'esame da me fatto di quelle versioni, indubitabile. Anche ammesso che la prima idea della storia dei tre forzieri venisse al poeta dalle versioni del Gower e del Boccaccio, le quali è possibile non gli fossero ignote, le coincidenze della storia nella prima versione dei *Gesta* e nel dramma shakespeariano son tali, che non lasciano alcun dubbio che l'una fosse il modello dell'altra.

Ad una conclusione simile venimmo quanto alla relazione della novella di Giannetto col dramma dello

(1) Vedi WARTON, *History of English Poetry*; Lect. XIX.

: nè tali conclusioni rimangono infirmate dobbiam dire dell'antica commedia, *Il* molti autorevoli critici credono, come fonte immediata di quel dramma.

VII.

zia di questa commedia trovasi in un fano Gosson pubblicato nel 1579 con allora usava, lungo e curioso titolo: *dell'inganno* (The schoole of Abuse), compiacevole invettiva contro i poeti, i suoi attori, i buffoni, e simili bruchi della zante la bandiera di sfida contro i loro esercizi, e rovesciante i loro baluardi con aturale e la comune esperienza dei pro- ; discorso tanto piacevole pei gentiluo- oriscono la dottrina, quanto profittevole oro che vogliono seguire la virtù „.

1, nato nel 1553, avea cominciato facendo i drammi e l'attore; poi, giovane ancora, stato del teatro e si era unito a coloro attevano come fonte di immoralità e di na combattendolo rendeva giustizia a ciò parevagli buono, e confessava che non si erano meritevoli di biasimo; non tutti on licenziosi gesti gli occhi o con grosso- gli orecchi dei casti uditori. Tra questi condannabili metteva *Il Giudeo*, una citata al teatro del Toro, nella quale era , scriveva egli, *l'avidità dei mondani sce- ente sanguinaria degli usurai* (representation of worldly chusers, and bloody

mindes of Usurers). " Qui abbiamo, osserva il Furness, una commedia, nella quale, per prima cosa, il carattere principale è un Giudeo; nella quale, in secondo luogo, la scelta dei forzieri è adombrata nell'*avidità dei mondani sceglitori*; e dove, in terzo luogo, *le menti sanguinarie degli usurai* possono avere il loro tipo in Shylock. Non è da meravigliare pertanto che molti critici ed editori abbiano riconosciuta nel *Giudeo* menzionato dal Gosson la fonte immediata dal *Mercante di Venezia* „.

Il fatto che altri drammi dello Shakespeare ebbero una origine somigliante fa subito parer molto probabile l'opinione del Furness; nella quale, come ho già detto, parecchi autorevoli critici sono concordi. Due soltanto, fra i dodici dei quali il Furness riferiscè i giudizi, fanno qualche riserva, il Knight e il Delius. Al Knight sembra un po' ardito dedurre dalle parole del Gosson che in quella antica commedia fossero combinate insieme le due storie della libbra di carne e dei forzieri. " Tale combinazione, egli scrive, è forse uno dei più notevoli esempi dell'arte drammatica dello Shakespeare „. " I rozzi scrittori di drammi del 1579 non si segnalavano per la combinazione degli incidenti. Fu probabilmente riservato alla bravura dello Shakespeare l'unire insieme quelle due storie. Noi non possiamo assolutamente negare che la commedia del Gosson possa aver fornito al nostro poeta l'intero svolgimento dell'azione; ma è certo una esagerazione l'affermare ch'essa glielo fornì, solamente perchè nel *Giudeo* rappresentato al teatro del *Toro* trattavasi di *mondani sceglitori* (worldly chusers) e di *sanguinarie menti di usurai* (bloody mindes of Usurers) „. Il Delius dice su per giù lo stesso, dice cioè che le parole del Gosson sono troppo

non autorizzano l'ardita affermazione che il
di Venezia abbia avuto per fondamento la
Il Giudeo.

te riserve sono, senza dubbio, ragionevoli;
 e nella combinazione delle due storie, come
 ed altri con lui ci vede, uno dei più note-
 pi dell'abilità drammatica dello Shakespeare.
 un po' troppo. Tutto in fondo si riduce, come
 il Simrock, (1) alla mutazione della prova cui
 nella novella deve assoggettarsi per otte-
 gnora di Belmonte. Quella prova, non solo
 conveniente, ma non era possibile sulla
 qui la necessità di mutarla; e la sostitu-
 forzieri fu certo felice; ma che per trovarla,
 diffusione e popolarità di storie e novelle,
 e proprio la mente superiore dello Shake-
 on lo credo. In ben altre cose si mostra la
 tà del poeta. Ciò che ha importanza per lui
 to l'invenzione quanto la trattazione del-
 to e la creazione dei caratteri. L'invenzione
 rende spesso e volentieri dove la trova già
 atta; e quella invenzione diventa subito in
 una cosa affatto nuova. Supposto che la
 tutto lo svolgimento drammatico del *Mer-*
Venezia siano veramente cavati di peso da
 ca commedia *Il Giudeo*, se noi potessimo
 to gli occhi questa commedia per parago-
 dramma dello Shakespeare, vedremmo pro-
 te come sopra la medesima invenzione si
 porre un'opera mediocre ed un capolavoro.
 on dirò che l'interpretazione data dal Fur-

(1) SIMROCK, *Die Quellen des Shakespeare*; Bonn, 1872, vol. I,

ness alle parole del Gosson sia la sola possibile, e perciò necessaria; ma a chi conosce il *Mercante di Venezia* essa si presenta naturale e spontanea; tanto che non si vede come possa trovarsene un'altra che calzi egualmente bene: perciò la supposizione che la fonte diretta del dramma dello Shakespeare sia quell'antica commedia *Il Giudeo* è, fra quante supposizioni sono state fatte, quella che sembra la più probabile.

Aggiungo che il Furness crede di scorgere qua e là nel dialogo del *Mercante di Venezia*, in due luoghi almeno (uno dei quali fu già notato dal Hunter), qualche traccia della vecchia commedia. Oltre di ciò, ad avvalorare la supposizione che questa fosse il prototipo del dramma shakespeariano, il Furness cita una lettera dello Spenser al suo amico Gabriele Harvey, nella quale è un'allusione che può ragionevolmente far credere che i due amici avessero veduta la commedia di tal nome rappresentata al teatro del *Toro*.

I due luoghi citati dal Hunter e dal Furness possono spiegarsi anche in altro modo che come una provenienza dalla vecchia commedia; tuttavia, aggiunti agli altri argomenti, dai quali i critici desumono che il dramma dello Shakespeare sia derivato da quella commedia, hanno anche essi il loro valore; ma l'allusione al *Giudeo* nella lettera dello Spenser parmi non aggiunga niente a ciò che della commedia dice il Gosson: si può tutto al più vedervi una conferma dell'esistenza di quella commedia, conferma della quale non c'era bisogno; ma come ciò serva a corroborare l'ipotesi che il *Mercante di Venezia* sia derivato dalla vecchia commedia *Il Giudeo*, io francamente non vedo.

onamento, in forza del quale i critici arrivarono alla conclusione che la fonte diretta del *Mercante di Venezia* sia la vecchia commedia menzionata, non fa, diciamolo pure, una grinza. E diciamo anche ciò, quella conclusione non interamente soddisfatto; perchè, tant'è, specie di ripugnanza a riconoscere che di tutte a noi note, del dramma shakespeariano le quali le due notissime e limpidissime la di Ser Giovanni e della storia dei tre re, la prima versione dei *Gesta*, nessuna sia la vera, cioè immediata, di esso; e che questa sia andarla a cercare e credere di averla un'opera che più non esiste.

Che tale conclusione non infirmava le altre ipotesi accennate, che cioè quella novella e la storia fossero, direttamente o indirettamente, due fonti principali del dramma. A mettere una conclusione con le altre, bastano due ipotesi, l'una delle quali deve necessariamente essere vera. O ciò che a noi pare l'opera dello Shakespeare, nella combinazione della novella con la storia, lo svolgimento dell'azione drammatica, fu fatto dall'ignoto autore della vecchia commedia, o qual caso lo Shakespeare non fece che combinare quella novella e quello svolgimento; o che la vecchia commedia trasse le due storie, e che il *Pecorone* e la versione inglese dello Shakespeare, pur pigliando da lui la forma delle due storie, rimodellò da sè tutto ricorrendo alle due fonti accennate. Senza delle due ipotesi mi paia più probabile, in ogni modo parermi probabilissimo che lo Shakespeare, prima di comporre il *Mercante di Venezia*,

nezia, debba aver letto quanti più scritti potè avere sotto mano, narranti le due storie che erano argomento del suo dramma.

La vecchia commedia *Il Giudeo* avrà, come ta autorevoli critici credono, fornito al poeta l'occasione e l'idea prima, e forse anche l'orditura generale del dramma; ma egli nello scriverlo si giovò, credo, anche delle reminiscenze di altre letture; e ciò che ne esecuzione del suo lavoro ebbe la maggiore influenza fu certo la novella dello scrittore fiorentino.

IL GIUDEO

NELL'ANTICO TEATRO INGLESE

IL GIUDEO
NELL'ANTICO TEATRO INGLESE

I.

Gli ebrei furono cacciati d'Inghilterra da Edoardo I nell'anno 1290, e non fu loro permesso formalmente il ritorno che alla metà del secolo decimosettimo sotto Cromwell. Da ciò alcuni argomentarono che al tempo della regina Elisabetta non ci fossero ebrei nelle isole britanniche; e non parendo a costoro possibile che lo Shakespeare creasse il tipo immortale di Shylock, senza averlo prima studiato, come oggi si dice, dal vero, immaginarono ch'egli avesse avuto occasione di fare questo studio fuori di patria; forse a Venezia, dove si suppone, non senza qualche probabilità di vero, ch'egli sia andato fra gli anni 1586 e 1590. Ma al tempo dello Shakespeare non era ancora stata fatta la grande scoperta della letteratura sperimentale, e l'autore dell'*Amleto* non pare che avesse l'uso o sentisse il bisogno di fare volta per volta uno studio particolare dei documenti umani per ciascuno dei personaggi che voleva evocare sulla scena. Comunque, se Shylock è, come io non credo, la fotografia di un uomo realmente esistito, il poeta potè benis-

IL GIUDEO

ver conosciuto cotest'uomo a Londra, dove a suo gli ebrei, benchè non legalmente riammessi, no; ed erano ferocemente proseguiti dall'odio disprezzo dei cristiani.

on solo; ma nel 1800 un erudito inglese, il sig. L. Lee, credè di avere scoperto fra le polcarte degli archivi di stato le fedì di vita e te di quell'uomo, e comunicò al pubblico la operta con un articolo del *Gentleman's Magazine* intitolato *L'originale di Shylock* (The original k).

unque al tempo della regina Elisabetta c'erano nilterra gli ebrei: c'erano, e uno di essi chiamato Rodrigo Lopez godeva in Londra, e presso la grande riputazione ed autorità. Era uno della lista dei medici più famosi, aveva molta rità coi nobili, e nel 1586 fu nominato medico regina. Finch'egli fu in alto, la gente parve icare che apparteneva ad una razza abborrita; ando, vittima di un intrigo di corte, precipitò li favori nelle mani del carnefice, una procella scoppiò violenta sopra il capo di lui. Non era i ebreo? Come poteva dunque l'anima sua non il nido di tutte le iniquità?

on credo molto nota la storia di questo infero, quale ha pure qualche relazione col tipo del nell'antico dramma inglese; perciò la narrerò nente.

torno al 1588 capitò a Londra quell'Antonio a cui l'essere bastardo di un fratello del re rico di Portogallo avea fatto germogliare nel idea ambiziosa di succedere a questo nel trono. i appena quella idea, morto don Enrico nel 1580, rovata a mettere radice nel campo della realtà,

in due mesi il duca d'Alba avea conquistato il regno per Filippo secondo; e don Antonio n'avea avuto di catti di salvare la sua pelle di pretendente in Inghilterra. Quivi gli odii contro la Spagna erano allora, per sua fortuna, vivissimi; e la corte di Elisabetta gli fu larga di protezione e favore.

Il forestiero non era, per pretendente, uomo di gran levatura; sapeva il suo portoghese, e basta: perciò la regina e il conte di Essex, perch'egli potesse intendere e farsi intendere,regarono il Lopez, uomo di molte lingue, come allora dicevasi, ad assisterlo e servirgli da interprete. Ben presto si stabilì fra essi due e il conte una grande intimità; che anche ben presto cessò. Il Lopez era vecchio e cagionoso, e perciò facilmente irritabile; il conte era impetuoso; il forestiero arrogante. Quando al vecchio cominciò a venir meno la pazienza, corsero fra i due delle dure parole; e i cortigiani, prese le parti del pretendente, si divertivano a pungere di acerbi motti l'ebreo. Erano le prime gocce d'acqua annunzianti il temporale.

Il Lopez, in un momento d'ira contro l'Essex, aveva rivelato a don Antonio alcuni segreti, noti a lui per effetto della sua professione, i quali intaccavano l'onore del conte; e don Antonio non solo avea svesciato al conte ogni cosa, ma nell'aperta rottura, che inevitabilmente ne seguì, si mise contro il Lopez; di che questi fu indignatissimo, e giurò vendicarsi.

Gli emissari che il re spagnuolo avea mandati a Londra perchè lo liberassero da quel pruno negli occhi, ch'era per lui il pretendente, ebbero con poca fatica dalla loro il vecchio dottore; il quale incautamente si lasciò scappare di bocca che alla prima malattia don Antonio morrebbe. Incoraggiati dal

lippo cercarono di
a contro la regina;
la essa ricevuti, si
nte la trama, per
dicarsi di Antonio,
osa ad Elisabetta,
ai.

ex una lettera in-
il quale dimorava
citò ed ottenne il
fra le carte di lui.
roveri della regina
te un pover'uomo
inò fra i cortigiani
nanzi tutte le sue
i rimproveri, rad-
persecuzione.

tempi, non ci volle
tri accusati ciò che
arono molti giorni
nella torre, come
gna contro la vita
tosi il processo, il
prova più schiac-
si trovò nella sua
giuro e micidiale,
esto dottore ebreo
giudici, fra i quali
di condannarlo, lo
ordido, mercenario
teti coi quali assa-
ro non era più il
un vile giudeo.
uta in modo degno

dal popolo. Quando il dottore, sei settimane dopo la sentenza (perchè la regina non volle da principio firmarla), fu tratto al supplizio, tutta la gente era per le strade come ad una festa. Egli che, consapevole della inutilità d'ogni difesa, erasi nel giudizio limitato a dichiarare che aveva, confessandosi reo, calunniato sè stesso. per salvarsi dalla tortura, allorchè fu sul palco dinanzi a quella folla raccolta per il gusto di vederlo morire, si provò ad arringarla; ma un urlo feroce avventandogli sulla faccia un'ondata d'insulti lo interruppe alle prime parole. Allora, esasperato, mentre il boia si disponeva ad assestargli il laccio alla gola, gridò: " Ebbene, sì, io amo la regina ed Antonio, come amo il vostro Gesù Cristo „. Un alto scoppio di risa accolse la derisoria dichiarazione; e quando, caduta la tavola di sotto i piedi al paziente, il corpo di lui oscillò nel vuoto, la folla gridò soddisfatta: è un giudeo.

II.

Chi non ha veduto in qualcuna delle tante edizioni illustrate dello Shakespeare una di quelle brutte figure con le quali gli illustratori hanno inteso di rappresentare Shylock? Ce n'è, fra le altre, una che lo figura nel punto in che egli, dopo la sentenza di Porzia nella scena del giudizio, si mostra, in tutto l'atteggiamento della persona, disfatto, annientato: tuttavia, padroneggiandosi ancora, non dice altro se non: " Vi prego, permettete che io m'allontani, non mi sento bene „.

Il corpo magro e ricurvo nasconde le sue forme in una rozza cappa, che una fascia del medesimo

IL GIUDEO

e alla vita; dalle maniche larghe spioventi erti le braccia, come fossero di legno; la ga, appuntata, arruffata, accarezza colle nte la cintura del vestito, lasciandovi i le carezze; i capelli radi, sconosciuti al azzuffano sulla nuca, scappano dietro le stro le tempie di quella povera testa, che ad inchinarsi in segno di ossequio scher- è piegata sul petto, in atto di abbatti-emo.

sta tradizionale figura dell'abborrito giudeo, 'illustratori dello Shakespeare riproducono e leggiere variazioni, mi par di vedere, chè, il ritratto del povero Lopez quando lo al supplizio.

dirò se le somiglianze trovate dal Lee fra l dottore ebreo e la parte di Shylock nel i *Venezia* autorizzino la critica a ritenere a veramente il prototipo dell'altro: ma è lenza abbastanza singolare che, proprio ampo corso fra la fortuna del dottor Lopez di Elisabetta e la tragica morte di lui, o sulla scena inglese due drammi, ciascuno vente a protagonista un giudeo: e che, quella morte, avvenuta nel 1594, apparisse amma dello Shakespeare. Perchè la coince più singolare, varie circostanze concor-credere che il Lopez, intimo di alcuni ettori del teatro, avesse anche intimità ali scrittori ed attori drammatici, fra i akespeare ed il Burbadge, cioè il creatore mortale del Shylock e colui che primo lo sulla scena. Sia qualunque il valore di tale a, essa ci permetta, se non altro, di affer-

mare che il fatto reale e i drammi si illustrano a vicenda ed illustrano insieme una triste pagina della storia del genere umano.

Del primo di quei drammi non è arrivata fino ai tempi nostri che una notizia di poche parole; la quale ha bastato ai critici per dedurne che lo Shakespeare traesse da quello il suo *Mercante di Venezia*; ma non sappiamo neppure con certezza chi fosse l'autore di quel dramma; sappiamo soltanto ch'esso fu composto e rappresentato poco innanzi al 1529. Ci è quindi forza, volendo studiare il tipo del giudeo nell'antico teatro inglese, limitare il nostro studio ai due drammi che soli rimangono, l'*Ebreo di Malta*, del Marlowe, composto intorno al 1590 e rappresentato poco appresso, quando il Lopez era ancora in auge, e il *Mercante di Venezia*, composto e rappresentato come ho detto, poco dopo la morte del Lopez. Il primo è quasi la profezia della tragica fine che aspettava il dottore ebreo; il secondo è, sotto una forma diversa, la rappresentazione e la futura vendetta della fatale ingiustizia ond'egli fu vittima.

Ad ambedue gli scrittori il tipo del giudeo era dato dalla opinione pubblica, fatta in gran parte, nella massima parte, di antichi rancori e pregiudizi, resi dal tempo più tenaci e crudeli. Quel tipo doveva essere un oggetto di abborrimento e di scherno, un uomo, cioè, deforme fino al grottesco, scellerato fino all'impossibile.

E tale è Barabba, l'ebreo del Marlowe. Per compiacere al pubblico che volea divertirsi alle spalle di lui, esso presentavasi sulla scena col volto contraffatto da un enorme naso posticcio; il resto della truccatura e dell'abbigliamento corrispondendo naturalmente alla faccia. Ciò quanto alla deformità.

ara un
usata
i tra-
ipalli-
rabba
nezzo.

re un
ano, e
mento
o, pe-
i dare
dovrà
fiscati
istizia
tasse,
riamo
edetta
a mo-
tenuti
sesto.
mente
tutti i
ondo;
ene le
attare
Metà
dice
anche

Barabba ricusa di pagare; ricusa anche di farsi cristiano, perchè odia e disprezza i cristiani; " se fra gli ebrei c'è qualche tristo, i cristiani, dice egli, se tristi tutti quanti „; e quando per non perdere tu il suo, si rassegna a darne la metà, il governatore dice che oramai è troppo tardi, ed applica a lui parte più dura della legge.

Spogliato di quanto possiede, Barabba non più che un pensiero, anzi due: recuperare ciò che perdeva e vendicarsi. Egli ha una figlia, Abigaille, che a suo modo, cioè molto meno delle sue ricchezze della sua vendetta; alle quali saprà, occorrendo, crificarla. " Io ho una sola figlia, dice egli, che m'era cara come era cara ad Agamennone la sua Ifigenia. Proprio così.

Quando la casa dell'ebreo dopo la confisca è trasformata in un monastero, egli persuade la figlia fingersi convertita al cristianesimo e farsi monaca per entrare in quella casa e recuperarvi le ricchezze che vi ha nascoste. La figlia obbedisce, e adempie il desiderio del padre, fugge dal convento e torna con lui.

Due giovani cristiani amano la giovine ebrea: uno dei quali è da lei corrisposto: l'altro, non corrisposto, è il figlio del governatore. Barabba li ottiene entrambi; e con una infame macchinazione, della quale si rende complice, parte costretta, parte cosciente, la figlia, li fa morire. Questa, allora, stizzita dai rimorsi, si converte al cristianesimo e torna in convento: il padre la maledice, e per opera di suo schiavo, Ithamore, degno compagno delle sue sceleraggini, le manda in una zuppa un veleno, che uccide lei e tutte le monache. Abigaille, prima di morire, si confessa ad un frate; il quale, pensando che

segreto avuto nella confessione, fa sapere ch'egli conosce tutti i suoi delitti: Barabba, per farsi convertire, attira in sua casa il frate, e lo uccide; poi fa credere a un altro frate, il quale, per concorrenza al primo nella conversione, che l'uccisore è stato lui, lo denuncia, e lo uccide.

Barabba è circuito da una cortigiana e da un eunuco, lo schiavo di Barabba, dopo aver carichi denari al suo padrone, lo tradisce e lo uccide. Barabba, non senza aver prima avvelenato i due, è preso; e, quando quelli muoiono, creduto morto anche lui, è gettato giù dalle mura della città, ed ha tempo di compiere nuovi delitti. In fine, ai quali il governo di Malta, spirato, avea negato di pagare il tributo, preferisce di liberarsi con la guerra, dalla loro città erano venuti ad assediare la città. Barabba introduce in essa per una via sotterranea ed in prezzo del tradimento è dal capo turco Selim Calymath, nominato governatore. Barabba, che, per assicurarsi il dominio, gli giova, tradisce i cristiani, ed offre a questi di tradire per loro. Il vecchio governatore finge di non aver nulla, ma ordina le cose in modo che Barabba sia egli stesso vittima del suo tradimento. Il capo turco è tutto in potere dei Maltesi: Barabba ha detto d'addio a Calymath e agli altri consiglieri, e, invece di sprofondarsi sotto ai loro piedi, Barabba avea disegnato, si sprofonda sotto ai piedi di Barabba, ed egli precipita in una caldaia, imprecando ai cristiani ed ai turchi.

fuori o Barabba, il tuo odio supremo, e i tuoi tormenti cerca di morire da forte.

Sappi, o governatore, che sono io che uccisi tuo figlio....
Sappi, o Calymath, che io aveva disegnato d'
minarti; e se non fossi caduto in questo tran
avrei pieni tutti di confusione, o dannati crist
cani, o turchi infedeli. Ma il calore estremo co
a straziarmi con intollerabili torture. Muori,
invólati, o anima, maledici, o lingua, fin che
muori „.

Si può giurare che non appena il famoso
Edoardo Alleyn aveva finito di pronunziare, fra
torcimenti del simulato spasimo, queste parole,
plauso unanime e fragoroso scoppiava nel tea
il pubblico, tornando a casa dopo la recita, s
piaceva di aver pregustata un po' di quella s
zione che doveva provare intera qualche an
tardi, assistendo alla impiccagione del povero

L'ammasso d'inconcepibili atrocità, che
dramma del Marlowe, non va, s'intende, messo
in conto dell'odio col quale il popolo inglese
colo decimosesto proseguiva gli ebrei; è giust
tribuirne una parte anche alla sbrigliata fanta
poeta, e al desiderio, naturale in lui, d'incont
gusto del pubblico. Al quale non pareva d'avere
giustificatamente i suoi denari per assistere
rappresentazione drammatica, se al calare del
il palcoscenico non era seminato di cadaveri.

Ma data pure a queste cagioni la debita
delle atrocità del dramma marlowiano, la son
esse, che rimane a carico dell'avversione po
contro gli ebrei, è sempre enorme. E rimane
interamente a carico di tale avversione, la
odiosa di quelle atrocità. Per convincersi di ciò
paragonare l'*Ebreo di Malta* con un altro qua
dei drammi del Marlowe; per esempio, col 2

lano. Anche questo dramma è un tessuto di violenze e d'orrori; ma Tamerlano è un conquistatore, è un Attila in grande, mandato da Dio a desolare la terra

il monarca; perciò le stragi di lui non risentono di quelle di Barabba. I delitti di Tamerlano l'effetto di una pazzia ambiziosa che opera delitti colossali; quelli di Barabba provengono da una naturale malvagità d'animo; e c'è tanta sproporzione fra essi e l'ingiustizia da lui patita, che non li giustificano.

L'uccisione del figlio del governatore può essere giustificata nell'odio che il giudeo ha per il padre, il quale è stato spogliato di tutti i suoi beni, e l'altro amante di Abigaille non ha altra colpa che la religione e la povertà del giovine. Più giusta è l'uccisione di Abigaille, non d'altro rea che di aver disobbedito al padre e d'essere un testimone dei delitti di lui. Il tradimento è odioso e vituperoso; ma quando Barabba tradisce i cristiani, la sete di vendetta spiega l'azione, e scema in parte l'infamia e la odiosità; come tradisce i turchi, l'atto non ha altro che l'abietto egoismo di lui.

Ma a questi fatti non bastano a mettere in luce la naturale malvagità di Barabba. Per vederla tutta intera, e vedere sotto quali mostruose influenze poeti drammatici e gli spettatori si compongono e vedono raffigurato il vile giudeo, legga questa conversazione fra Barabba e suo schiavo.

.. Ora dimmi come ti chiami, dove sei nato, la tua età, e la professione.

.. In fede mia, signore, la mia nascita è molto

bassa, il mio nome è Ithamore, e la mia professione tutto ciò che a voi piacerà.

BARABBA. Tu non hai nessun mestiere? Allora ascolta e t'insegnerò che cosa devi fare. Innanzi tutto, bisogna che tu non conosca affatto questi sentimenti, compassione, vana speranza e vile paura; che tu non ti commuova di che tu non abbia pietà di nessuno, che tu sorrida in c quando sentirai gemere qualche cristiano.

ITHAMORE. O bravo padrone! Io adoro per ciò il duso.

BARABBA. Quanto a me, io esco la notte e uccido veri infermi che gemono sotto le mura; talvolta vado avvelenando i pozzi: di tratto in tratto, per mantenere fra i cristiani, perdo volentieri qualche corona, e così, giando nella mia galleria, ho il gusto di vederli passamanettati davanti alla mia porta. Da giovine studiai medicina e cominciai ad esercitarla fra gli Italiani. Io arricchii coi preti coi funerali, e tenni incessantemente occupate le del becchino a scavar fosse e suonare a morto. Dopo l'ingegnere, e nelle guerre tra la Francia e la Germania pretesto di aiutare Carlo quinto, uccisi amici e nemici strattagemmi. Appresso, mi misi a fare l'usuraio, e d'estorsioni, di ruberie, di confische e di astuzie da in un anno empìi le prigioni di falliti, e gli spedali di Ogni nuova luna l'uno o l'altro impazziva; di tratto in qualcuno s'impiccava per disperazione, portando attaccananzi al petto una lunga scritta che narrava i tormenti da me con l'usura. È nota la benedizione che tu mi ha fruttato: io ho tanti danari che potrei comprare intera. Ma dimmi, tu come hai passato il tuo tempo?

ITHAMORE. In fede mia, padrone, nell'incendiare cristiani, nell'incatenare eunuchi, nel legare galeotti. Un io facevo l'ostiere, tenevo una locanda, e di notte mi facevo furtivamente nelle camere dei viaggiatori, e tagliavo la gola. Una volta, a Gerusalemme, sparsi della polvere sulle pietre sulle quali i pellegrini s'inginocchiavano e i nocchi rimasero così bene scottati, che io non ho r

IL GIUDEO

la vita mia, quanto a vedere gli stroppii tornare zoppi sulle grucce alle loro case cristiane.

BARABBA. Va bene, anche ciò è qualche cosa: considerami come camerata. Noi siamo entrambi due scellerati, due cir-; odiamo tutti due i cristiani: sii fedele e segreto, non orai mai di denari.

Il dialogo che abbiamo riferito, Barabba non si sente da invidiare ai delinquenti più celebri. E in questa cinica e grottesca figura di malfatto poeta ha saputo mettere un soffio potente di vita, che in parte la salva da quel senso di nausea e ribrezzo che destano tutte le umane abiezioni. (Ma che a primo aspetto può parere strana), questa di poesia anima e muove quella parte morale che meno parrebbe capace di essere, non è corrotta, ma sollevata dal fango, l'avarizia. I critici inglesi notano giustamente una differenza fra i due primi atti del dramma e i tre rimanenti. Nei primi due atti, dicono essi, la sinistra figura dell'ebreo è fortemente concepita e largamente e liberamente disegnata; negli ultimi tre diventa una natura. A spiegare questa differenza, alcuni hanno detto che il Marlowe, fatto il disegno del dramma, dopo i due primi atti, non potendo, qual si fosse dovuto, scrivere da sè i rimanenti, ne lasciasse ad altri l'esecuzione; o che, se scrisse da sè anche gli ultimi, non potesse per la fretta mettere in essi la stessa azione e la cura che avea messa nei primi. Comunque sia di ciò, la figura dell'avarico nei primi atti del dramma è così diversa da tutti gli altri personaggi rappresentati con la parola, e così grandiosa, che l'avarizia non ha in essa niente di quella che è la sua caratteristica naturale, l'ignobiltà. L'avarico è moralmente sordido; Barabba è un gran signore;

l'avarizia è in lui una forma d'ambizione; egli ama la ricchezza, perchè la ricchezza è potenza; egli parla de' suoi tesori come un monarca de' suoi regni, come un conquistatore degli imperi da lui soggiogati.

IV.

Al cominciare del dramma, Barabba è nel suo scrittoio con dei mucchi d'oro dinanzi: e si presenta al pubblico con questo monologo.

“ Ecco ciò che mi ha fruttato questa spedizione; e il carico di una terza parte delle mie navi persiane calcolato e pagato. Quanto a quelli uomini di Saba e d'Uz, che hanno comprato i miei olii spagnuoli e i miei vini di Grecia, io ho messe là in una borsa le loro miserabili monete. Oh che noia contare quella miseria! Benedetti gli arabi, che pagano da signori in moneta d'oro le cose delle quali fanno commercio: con essi l'uomo può contare comodamente in un giorno ciò che basta al mantenimento di tutta la sua vita. Il povero diavolo che non ha mai maneggiato una sovrana rimarrebbe sbalordito davanti a questi mucchi di denaro. Ma quegli i cui forzieri cerchiati d'acciaio son pieni, che s'è stancato per anni ed anni a contare consumandosi l'estremità delle dita, non ha più voglia, arrivato alla vecchiezza, di durare questa fatica, di sudare a morte per una sterlina. Oh! i mercanti delle miniere d'India, quelli mi piacciono! che fanno traffico del più puro metallo; e il ricco Moro, che può nelle balze orientali raccogliere le sue ricchezze, senza tenerne registro, che può ammucchiare nella sua casa le perle, come fossero pietre, riceverle liberamente e venderle a peso; sacchi d'opali fiammeg-

gianti, zaffiri, ametiste, giacinti, duri topazii, smeraldi verdi com'erba, superbi rubini, diamanti che scintillano, e pietre preziose rare e di sì gran pregio, che una sola presa a caso, e del peso di un carato, può bastare, nel giorno della sciagura, a riscattare grande dalla servitù. Così fatta è appunto la mia ricchezza; e così parmi che gli uomini di giudizio dovrebbero ritrarsi da un traffico volgare, e a misura che la loro ricchezza cresce, racchiudere infiniti tesori in una piccola stanza „.

Chi parla così è veramente un avaro magnifico. E bisogna sentirlo in Senato, come tien testa al governatore, come stigmatizza la viltà dei suoi compagni di religione quando essi si rassegnano a dare la metà dei loro beni! “ Ah vigliacchi, gente di fango, non già ebrei; e vi assoggettate così ignominiosamente ad abbandonare i vostri beni a loro discrezione? „ Quando poi sente che sarà spogliato di tutto, dice al governatore: “ Ah, voi volete rubarmi i miei beni? Il fondamento della vostra religione è dunque il furto? „ Qual differenza da questo avaro all'avarò di Molière, a quel misero Arpagone, che vive segregato dal mondo nella oscurità della sua casa, povera sotto le apparenze dell'agiatezza; che tiene cavalli, e per non spendere nella biada, li lascia languire di fame; che dà un pranzo e lesina sulla spesa; che, se vede accese due candele, ne spenge una; che acconsente al matrimonio dei suoi figli, purchè gli paghino il vestito nuovo per assistere alle nozze!

Non perciò Barabba ama le sue ricchezze meno furiosamente di Arpagone: anzi questo amore ha in lui trasporti di delirio, superiori forse a quelli dell'avarò del Molière, senza forse più poetici.

La più bella scena della commedia francese, la

sola scena veramente superiore, veramente degna dell'autore del *Misanthropo* e del *Tartufo*, è il monologo in fine dell'atto quarto, allorchè Arpagone, accortosi che gli hanno rubato il tesoro, accorre di sè, e prende sè stesso per il ladro, e si afferra braccio con l'altra mano, e grida: " Chi è là? Rendimi il mio denaro, briccone... Ah! son io! Il mio spirito è turbato, e ignoro dove sono, chi sono cosa faccio. Ahimè! mio povero denaro! mio povero denaro! mio caro amico! mi hanno privato di poichè tu mi sei tolto, ho perduto il mio sostentamento, la mia consolazione, la mia gioia; tutto è perduto per me, io non ho più niente che fare in questo mondo. Senza te mi è impossibile vivere. È finita; io non posso resistere; io muoio; io son morto; sono scelerato „.

La situazione di Barabba è diversa. Egli aspetta a tarda notte con una lanterna in mano, dinanzi alla sua casa trasformata in convento; aspetta che Abigail trovi i tesori ch'egli ha nascosti là, e restituisca.

" Simile al corvo presago di sciagura, che col vuoto suo becco fa suonare il passaporto dell'armata, e nella tenebra della notte scuote dalle sue ali il contagio, angustiato e tormentato, corre il povero Barabba scagliando le sue fatali maledizioni contro i cristiani. Gli incerti piaceri del tempo dal più al più lo hanno preso il volo e mi hanno lasciato nella disperazione; delle mie ricchezze non resta più che il nudo ricordo, simile alla cicatrice del soldato che non può più rimarginarsi. O tu che con una colonna di fuoco guidasti i figli d'Israele a traverso i deserti e i gubri ombre, illumina la progenie d'Abramo: mostrami in questa notte la mano di Abigail! e do-

giorno si cambi in tenebra eterna. Non
io chiudere i vigilantì miei occhi, nè la
re ne' miei sconvolti pensieri finchè io non
sposta della mia Abigaille „.

le comparisce sulla piattaforma superiore
enico, in cerca di tesori, e Barabba, che
corto di lei, prosegue il suo soliloquio.

ricordo le parole di quelle vecchie donne,
ia gioventù mi raccontavano le novelle,

di spiriti e d'ombre, che di notte vanno
attorno al luogo dove è stato nascosto il
i par d'essere uno di quelli; poichè, finchè

vivrà la sola speranza dell'anima mia, e
rò, qui verrà il mio spirito a passeggiare „.

ratto Barabba crede vedere la figlia; e
o quando Giulietta comparisce al balcone,

Fermo: quale stella brilla là nell'oriente?
olare della mia vita, se è Abigaille „. E

' Ecco qui, o padre, la tua felicità „. Gli
ziosi sacchetti: " Prendi, prendi ancora;

ora „. E Barabba: " O figliuola mia, o mio
fortuna, o mia felicità! O forza dell'anima

e de'miei nemici; benvenuto sia il primo
mia felicità! O Abigaille, Abigaille, ch'io

nche te; e i miei desiderii saranno pie-
ldisfatti. Ma io voglio cavarti da codesto

ia figliuola, o danaro, o bellezza, o mia

le avverte il padre che sta per suonare

l'ora in cui le monache si destano, e lo

partire. Ma la gioia dell'avaro non ha

to di traboccare. " Addio, gioia mia, e

o mia dita questo bacio che ti manda il

Ora, o Febo, apri le palpebre del giorno,

e invece del corvo sveglia l'allodola del mattino, affinché io possa volare con lei nell'aria, cantando sopra questi, com'essa fa sopra i suoi piccini: *Oh il dolce piacere del denaro!* „

Questa è bene poesia, è (non saprei come dire altrimenti) la poesia dell'avarizia. Barabba è così diverso da Arpagone e da tutti gli altri avari a noi noti, perchè in fin dei conti esso è, più che un'immagine dell'avarico nel significato ordinario della parola, la superba concezione poetica di uno smodato e delirante amore della ricchezza.

Fra i drammi del Marlowe l'*Ebreo di Malta*, benchè forse il più difettoso di tutti, fu quello che ebbe più larga e più durevole popolarità: e (ciò che può recare qualche meraviglia, e distruggere qualche illusione intorno alla cultura e al senso artistico del popolo inglese nel secolo decimosesto) quella popolarità fu dovuta, non alla parte migliore del dramma, ma alla più scadente, non ai primi due atti, ma agli ultimi tre. Il pubblico tornava al teatro, non per ammirare la grandiosa figura dell'avarico, e gli sprazzi di poesia onde l'autore avea saputo illuminare la sinistra fronte di lui; ma per ridere all'enorme naso di Barabba, per compiacersi nell'idea che lo scellerato giudeo era un mostro d'iniquità, per assistere plaudendo agli atroci spasimi della sua morte.

Chi sa che in mezzo agli spettatori plaudenti non si trovasse il povero Lopez!

V.

Il Marlowe, incarnando la sua magnifica idea dell'avarizia nel grottesco tipo del giudeo datogli

IL GIUDEO

one pubblica, seppe, come abbiamo veduto, re questo tipo in una grandiosa figura, non per qualche rispetto, di stare accanto a quei rappresentanti del male che nella poesia mo- chiamano Satana, Capaneo, Mefistofele.

Shakespeare? — Lo Shakespeare fece qual- di meglio, di molto meglio; trasformò il mostro del Marlowe in un essere umano.

un dubbio che Shylock è figlio legittimo di ma un figlio essenzialmente diverso dal quale non deve altro fuorchè l'origine.

è una delle più grandi creazioni dello Sha- ed è, come tutte le grandi creazioni di lui, ere profondamente vero, un essere nel quale vivere e agitarsi le passioni, i sentimenti e che noi tutti portiamo dentro di noi. Di Shylock, Barabba e Arpagone sono due sem- zioni; la prima delle quali ha le sue radici nel cuore e nella fantasia del poeta, la se- nteramente campata in aria.

iosa volle fare lo Shakespeare col suo Shy- Vè più nè meno di ciò che volle il Marlowe Barabba; dilettaie il pubblico, offrendo in i oltraggi e agli scherni degli spettatori ine odiosa dell'abborrito giudeo. So che altri questa opinione; ma io spero di poter dare o del mio scritto la dimostrazione di quanto — Come va però che l'effetto prodotto in dal dramma dello Shakespeare è affatto

ando io vidi rappresentare questo dramma Lane, narra Enrico Heine, c'era dietro me una bella e pallida inglese, che alla fine quarto si mise a piangere a calde lacrime,

esclamando ripetutamente: — Hanno fatto un'ingiustizia a questo povero uomo! — Era un viso di un purissimo ovale greco, con grandi occhi neri, che io non ho mai potuto dimenticare. Non li ho mai potuti dimenticare quei grandi occhi neri che avevano pianto per Shylock „.

La compiacenza con la quale l'autore dei *Reisebilder* narra questo fatto tradisce la simpatia dell'ebreo per l'ebreo, e ci avverte che una sottile punta di esagerazione potè quasi inconsapevolmente filtrarsi nel ragionamento da lui edificato sopra il fatto stesso, e nelle conseguenze che ne dedusse.

È vero, agli occhi di noi uomini del secolo diciannovesimo, liberi dai pregiudizi di religione, Shylock si è interamente trasformato da ciò che era per i protestanti inglesi del secolo decimosesto, per i quali lo Shakespeare lo compose; l'aborrito giudeo è diventato per noi un terribile accusatore del fanatismo che perseguitò e oppresse per secoli la sua razza; la voce di lui, che i contemporanei avrebbero coperta con gli urli e soffocata col capestro, s'egli fosse stato una persona reale, come il povero Lopez, va dritta al nostro cuore e alla nostra mente e ci fa sentire e ci persuade che i veri colpevoli della crudeltà di Shylock furono i suoi persecutori: nella lunga e accanita lotta di parole che Shylock combatte co' suoi nemici, i cristiani, noi sentiamo che la logica e la giustizia stanno dalla parte di lui, e riconosciamo con la bella e pallida inglese che la sentenza onde alla fine dell'atto quarto Porzia colpisce il povero giudeo è supremamente ingiusta: con tutto ciò io non saprei sottoscrivere al giudizio dell'Heine, affermando che Shylock è, ad eccezione di Porzia, il personaggio più rispettabile di tutto il dramma. Cioè, più rispettabile potrà

darsi, non certo amabile. Antonio, Bassanio e Porzia stessa, i principali personaggi in relazione con lui, sono tinti tutti della medesima pece, l'ingiusta avgiudeo; anzi Porzia è nel fatto la più tta con esso; ma tutti ci si mostrano, aspetto del loro carattere, degni di stima; ciò che non possiamo dire di Shylock. agione assolve la crudeltà del giudeo; e la sua avarizia; ma la crudeltà e l'avarassano per questo di esserci odiose.

si presenta nel primo atto in una scena, che gli domanda in prestito tremila ducati ha bisogno per fare la sua corte a i quali offre la garanzia del suo amico ricco mercante di Venezia. Da buon usuraio considera che tutte le ricchezze d'Anelle sue navi, e che queste sono tutte in il mare è infido; tuttavia, dopo averato, conclude che la garanzia d'Antonio è sufficiente. Questa volta Shylock vuol piuttosto, che essere un usuraio sospettoso ed altra cosa gli sta sul cuore. Domanda a può parlare con Antonio: intanto questi gli al vederlo dice fra sè: " Che aspetto o lusingatore! Io lo odio perchè egli è che perchè nella sua vile semplicità pre-ratis, facendo abbassare il saggio dello a noi in Venezia. Ma se mi riesce di met-ghie addosso, io sazierò l'antico odio che gli aborre la nostra santa nazione; ed ogo dove si riuniscono i mercanti si fa dei miei affari e dei miei onesti guadagni, usura. Sia maledetta la mia tribù se io

Antonio si rivolge al giudeo con queste superbe parole: " Shylock, benchè io non sia uso di dare o prendere in prestito denari a interesse, tuttavia, per sovvenire gli urgenti bisogni dell'amico mio, questa volta farò una eccezione „. " Ah, voi non date nè prendete denari a interesse! „, risponde Shylock; e con un esempio tratto dalla Scrittura vuol dimostrargli che il guadagno è cosa, non solo lecita, ma benedetta da Dio. E Antonio rivolto a Bassanio, dice: " Notate, Bassanio; il diavolo può citare la Scrittura per giustificare i suoi disegni. Un'anima malvagia che produce una testimonianza divina è come un assassino che ha sul labbro il sorriso, è come un frutto bello di fuori e marcio dentro „.

Confessiamo che questo è un singolar modo di parlare di un uomo al quale si domanda un favore: e pure Antonio è, con tutti gli altri, la cortesia in persona.

Ma Shylock non è un uomo, è il vile giudeo.

Il vile giudeo però ha una mente che pensa, ha un'anima che sente, che sente tutte le indegnità delle quali è vittima; e quando non ne può più, conviene che anch'egli scatti: " Signor Antonio, molte e molte volte a Rialto voi mi avete maltrattato a cagione dei miei denari e dei miei guadagni: tuttavia ho sopportato ciò stringendomi pazientemente nelle spalle perchè il soffrire è la divisa di tutta la nostra razza. Voi mi avete chiamato miscredente, cane, assassino; voi mi avete sputato addosso; e tutto questo per l'uso che io fo di ciò che è mio. Benone: ora pare che abbiate bisogno del mio aiuto; voi venite da me e dite: *Shylock, noi vorremmo dei denari*; voi dite così; voi che avete scaraventato sulla mia barba i vostri scaracchi, che mi avete scacciato col piede come scac-

ciereste dalla vostra soglia un cane rognoso, voi avete bisogno di denaro. Che cosa debbo dirvi? Non dovrei io dirvi: *Un cane possiede forse denaro? È egli possibile che un cane abbia da prestare tremila ducati?* Ovvero, inchinandomi fino a terra, vi risponderò col tuono di voce di uno schiavo, tremante per la paura, e osando appena parlare: *Mio buon signore, voi sputaste sopra di me mercoledì passato; voi il tal giorno mi cacciaste a pedate; un'altra volta mi chiamaste cane, e per queste cortesie, ecco, io vi presterò tutto il denaro che mi chiedete „.*

Se queste amare parole fossero uscite da altra bocca che quella di Shylock, ciascuna di esse sarebbe stata una dolorosa trafitta al cuore di Antonio: ma al vile giudeo l'onesto mercante risponde che probabilmente seguirà a dargli gli stessi titoli, a sputargli addosso, a scacciarlo a suon di pedate: se vuol prestare il denaro, lo presti, non come ad amici, ma come a nemici, coi quali potrà tanto più volentieri incrudelire, se essi non pagheranno.

Dopo l'insulto, la sfida. E il giudeo l'accetta; ma in apparenza, vuol vincere di cortesia e di generosità i suoi persecutori: " Sta bene, io vi presterò il denaro, e senza interesse: soltanto voi, signor Antonio, mi firmerete un foglio, nel quale, così per bizzarria, sarà detto che, se quella tal somma non mi sarà restituita quel tal giorno in quel tal luogo, la multa che voi mi dovrete, sarà una libbra della vostra bella carne, da tagliarsi in qual parte del vostro corpo mi piacerà „. " In fede mia, va bene, „ risponde Antonio; e perchè Bassanio non vorrebbe ch'egli firmasse una simile obbligazione, lo rassicura dicendo: " Di che hai paura? Un mese prima che l'obbliga-

zione scada, avrò incassato nove volte tanto il denaro occorrente „.

Dopo questa presentazione noi già conosciamo l'ebreo, noi gli abbiamo letto nel cuore. Gl'insulti, le offese, le persecuzioni dei cristiani contro i giudei hanno accumulato in quel cuore un immenso deposito d'odio. Se Shylock potesse stringere tutti i cristiani nel pugno e mozzare tutte le loro teste come una sola, forse sarebbe sazia la sua sete ardentissima di vendetta. Ciò non potendo, il suo odio si è concentrato tutto sopra un sol uomo, che è come il rappresentante dei cristiani, il cristiano per eccellenza; ed è anche il nemico personale di lui Shylock.

VI.

La favola della multa di carne non ha per sè stessa nessuna apparenza di verità. Se nelle antichissime leggi romane era scritto che il creditore poteva tagliare a pezzi il debitore insolvente, non consta che la barbara legge fosse mai eseguita. Tanto meno è da credere che ai tempi dello Shakespeare potesse parere verosimile quel patto sanguinoso fra un creditore e un debitore, e che il creditore ardisse chiederne l'adempimento dinanzi ai tribunali. Tuttavia la verità umana del carattere di Shylock è tanta, e la manifestazione dell'odio in lui così potente, che quel patto inverosimile ci par verosimile; o meglio, che la inverosimiglianza di esso ci sfugge, come cosa secondaria e di quasi nessuna importanza.

L'odio del giudeo, già grande e feroce fin dal presentarsi di lui su la scena, si accresce e si irrita

per gli avvenimenti che svolgonsi durante l'azione del dramma.

Shylock ha, come Barabba, una figlia, che, come la figlia di Barabba, ama un cristiano, dal quale è riamata. Ma mentre Abigaille è un debole strumento nelle mani scellerate del padre, Jessica è una ribelle. Invano Shylock ha cercato educarla all'austera riservatezza delle donne ebreë, invano le ha sempre raccomandato di *tener ben chiusa la porta*, di *non lasciarvi entrare i futili schiamazzi della dissipazione*, di *non affacciarsi alla finestra a guardare quei pagliacci di cristiani che scorazzano per le vie mascherati*. Ciò che suo padre fugge ed aborre, Jessica lo cerca, lo ama; ella si sente soffocare nella pesante atmosfera della casa paterna; ella ha bisogno d'aria e di luce, d'allegria e d'amore; ella si vergogna d'essere la figliuola di Shylock. *I am a daughter to his blood, I am not to his manners*. E fugge dalla casa paterna, rubando al padre oro e gioielli, che porta in dote all'amante suo.

Ciò è un terribile colpo al povero Shylock. Gli iniqui cristiani lo han voluto ferire anche nella parte più viva del cuore, gli han sollevato contro *il sangue suo, la sua medesima carne*. Non basta: mentre egli si lamenta di ciò, lo scherniscono. " Voi sapete meglio d'ogni altri, voi sapete meglio d'ogni altri la fuga di mia figlia, „ dice egli a Salarino e Solanio, due amici del seduttore. " Sicuro, risponde Salarino, io conosco il sarto che ha cucito le ali con cui essa ha preso il volo „. (Era scappata di casa travestita da paggio). E Salarino: " Shylock sapeva pure che l'uccello aveva messo le penne; e gli uccelli, quando hanno messo le penne, fuggono naturalmente dal nido „.

SHYLOCK. Ella sarà dannata per ciò.

SALARINO. Senza dubbio, purchè sia giudicata dal diavolo.

SHYLOCK. La mia propria carne, il mio proprio sangue ribellarmisi!

SOLANIO. Come, vecchia carogna! La carne ti si ribella a cotesta età?

SHYLOCK. Chiamo mia carne e mio sangue la figlia mia.

SALARINO. C'è più differenza fra la carne tua e quella di tua figlia che fra l'ambra nera e l'avorio, più differenza fra i vostri due sangui che fra il vino rosso e il vino del Reno.

Dopo ciò Salarino domanda a Shylock se ha sentito dire che Antonio abbia avuto delle perdite in mare; e quando l'ebreo risponde: " Se ciò è vero, colui pensi bene alla sua obbligazione, „ Salarino ha il coraggio di aggiungere: " Oh, se anche non ti paga, tu non pretenderai certo la sua carne: a che cosa ti servirebbe? „ — A che cosa gli servirebbe? — " S'ella non può servirmi ad altro, risponde Shylock, servirà a saziare la mia vendetta: egli mi ha screditato, e mi ha fatto perdere un mezzo milione, ha riso delle mie perdite, ha schernito i miei guadagni, ha vilipeso la mia nazione, ha attraversato i miei affari, ha raffreddato i miei amici, ha rinfocolato l'ire de' miei nemici: e tutto questo perchè? Io sono un *giudeo*. Un giudeo non ha mani, organi, proporzioni, sensi, affetti, passioni? non è forse nutrito dal medesimo cibo, ferito dalle stesse spade, soggetto alle stesse malattie, guarito dagli stessi rimedi, riscaldato e raffreddato dallo stesso inverno e dalla stessa estate, come un cristiano? Se voi ci pungete, forse non versiamo sangue? Se ci fate il solletico, non ridiamo? Se ci avvelenate, non moriamo? E se ci oltraggiate, non ci vendicheremo? Se noi somigliamo a voi in tutto il resto, vi somiglieremo anche in ciò.

IL GIUDEO

o oltraggia un cristiano, qual'è la sua vendetta. Se un cristiano oltraggia un e dimostrerà questi la sua pazienza sepio dei cristiani? Vendicandosi. La scel- e voi m'insegnate, io la metterò in pra- o per me se non saprò superare i mae-

risposta, fu già osservato, è la più elo- sitoria che sia stata mai scritta contro ni che i cristiani fecero patire ai giudei; e essa una parola dalla quale apparisca Shylock alla notizia delle perdite di An- a gioia scatta selvaggiamente poco ap- do il giudeo ha la conferma di quelle amico suo Tubal, da lui mandato a Ge- a di Jessica. — Perchè? — Quando parla ici, Shylock è sempre molto circospetto, ndona mai a nessuna espansione.

Ebbene, Tubal, quali notizie hai da Genova? mia figlia?

o sono andato e riandato dove ho udito parlare m'è riuscito trovarla.

Oh, ecco, ecco perduto un diamante che m'era a ducati a Francoforte! La maledizione non era o ad ora sulla nostra nazione; io fino ad ora entita. Duemila ducati spariti con quel diamante, si, altri preziosi gioielli Io vorrei che mia figlia a ai miei piedi con i gioielli alle sue orecchie; fosse qui sotterrata ai miei piedi con i ducati issa. Nessuna notizia di loro, nessuna; e non so o nelle ricerche. Così, perdita sopra perdita: mi, ed altrettanto speso inutilmente per ricercare : e nessuna soddisfazione, nessuna vendetta; tutto ra me solo; agli altri niente; niun altri piange, ira fuori di me.

TUBAL. Oh, anche altri hanno le loro disgrazie. Antonio, ho sentito dire a Genova....

SHYLOCK. Come, come, come! Una disgrazia!

TUBAL. Gli è naufragata una nave che veniva da Tr

SHYLOCK. Dio ti ringrazio, Dio ti ringrazio! Ma è è proprio vero?

TUBAL. Ho parlato con alcuni marinai scampati dal fragio.

SHYLOCK. Grazie, mio buon Tubal: queste son buone n ah, ah, qui a Genova!

TUBAL. A Genova vostra figlia, m'han detto, spese in notte ottanta ducati.

SHYLOCK. Tu mi pianti un pugnale nel cuore: io n vedrò mai più il mio oro. Ottanta ducati in una sola ottanta ducati.

TUBAL. Tornando a Venezia, viaggiavano con me i creditori d'Antonio, i quali giurarono ch'egli non potev. varsi dal fallimento.

SHYLOCK. Oh, come sono contento! Io lo farò soffri. lo torturerò; oh come son contento!

TUBAL. Uno di loro mi mostrò un anello che aveva da vostra figlia in cambio di una scimmia.

SHYLOCK. Maledizione su lei! Tu mi torturi, o Tuba la mia turchina: quella che avevo avuta dalla mia Lia qua giovanotto: io non l'avrei data per un deserto pieno di scii

TUBAL. Ma Antonio è certamente rovinato.

SHYLOCK. Sì sì; è vero. Va', mio buon Tubal, tra una guardia, tienla pronta due settimane avanti. S'egl paga, io voglio avere il suo cuore; poichè quando egli sarà più a Venezia, io potrò fare tutto il commercio ch piacerà. Va', Tubal; vieni a raggiungermi alla nostra sina. va', Tubal, mio buon Tubal, alla nostra sinagoga.

In questo breve dialogo, la figura di Shy finisce di disegnarsi, e ci appare compiuta. No noscevamo il giudeo; ora vediamo l'uomo, il m il padre nelle sue relazioni con la società, con l

IL GIUDEO

religione; lo vediamo in preda a due versi, che si contendono tutto il suo cuore: feroce per il tradimento della figliuola, geloso per la speranza di vendicarsi d'Antonio che si compenetrano l'un l'altro, si acuisce l'altro; come si compenetra in se entrambi l'avarizia e l'avidità del-

punto chi potrà meravigliarsi se Shy-
Antonio non paghi, vorrà la libbra di
carne di lui? Chi anzi non si meravi-
glioso? Avanti che altri offra a Shy-
lock il decuplo della somma per la libe-
razione, noi già sappiamo ch'egli ricuserà.
All'oddisfazione, allorchè il termine fatale
a che Antonio abbia pagato, il terri-
ficando al mercante, dice: " Eccolo
che prestava denaro gratis! Carceriere,
io ". E Antonio, il virtuoso Antonio,
ora più il vile giudeo; ora lo chiama il
giudeo, ora gli dice molto dimesamente:
" Prendete, prego ". Se non che ora le parti
e Shylock risponde freddo e superbo:
" Togliammi delle tue parole, voglio l'adem-
piamento dell'obbligazione ".

Il giudeo si tiene sicuro del fatto suo.
Non gli fuggirà dalle mani. Le preghiere, le
promesse di Bassanio e degli amici del mer-
cante presa sul quel cuore corazzato d'odio.
Non cinquanta ducati, gli dice Bassanio, eccone
ciascuno di cotesti seimila ducati, ri-
sponde, fosse diviso in sei parti, e ciascuna
un ducato, io non li accetterei; io pre-
fisco l'esecuzione del contratto ". Tentati

invano tutti gli altri argomenti, il doge, dinanzi al quale si fa il giudizio, domanda per ultimo a Shylock: " Come puoi tu sperare che gli altri abbiano misericordia di te, se tu non ne hai nessuna degli altri? „

" Voi, risponde Shylock, avete fra voi molti schiavi, che adoperate come i vostri asini, i vostri cani e i vostri muli, in opere abbiette e servili, perchè li avete comprati. Dirò io forse a voi: Rendete loro la libertà, maritateli alle vostre figliuole? Vi domanderò io: Perchè sudano essi sotto i pesanti fardelli? Perchè i loro letti non sono soffici come i vostri? Perchè i loro palati non sono solleticati dalle medesime vivande? Voi mi rispondereste: Gli schiavi ci appartengono. Così rispondo io a voi: La libbra di carne che io chiedo la ho comprata a caro prezzo: essa è mia, ed io l'avrò. Se voi me la negate, maledizione sulla vostra legge: i decreti di Venezia non hanno più forza. Io aspetto giustizia. L'avrò? Rispondete „.

Dopo ciò il doge, veduta l'inutilità di ogni sforzo per piegare il giudeo, dichiara che porrà fine al giudizio, se in giornata non arrivi il dottore Bellario da Padova, chiamato a dare il suo parere. Intanto invece di Bellario, viene Porzia, sotto le spoglie di giudice; e, riconosciuta la ragione di Shylock, e tentato anch'essa invano di ridurre il giudeo a più mite consiglio, risolve la questione a danno di lui, con una sentenza, ch'è un tranello, con la nota sentenza della leggenda: — L'ebreo prenda la carne, ma non il sangue, e prenda una libbra esatta, nè più nè meno, pena la morte.

Come avviene che Shylock, così sottile e acuto ragionatore, non vede il tranello, non sa schermirsene, e si dà per vinto? Non avrebbe egli potuto

« Che cosa mi venite a dire, che io
 . sangue? Dove si è mai veduta carne
 ? Che cos'altro è la carne se non vasi
 ne? I vostri sono cavilli. Quanto al ta-
 obbra e non più, io taglierò prima un
 un altro e un altro, finchè non arrivi
 : ad ogni modo, se anche sgarrassi, mi
 a legge romana, la quale dispone: *Si*
secuerint, sine fraude esto „ Com'è che
 si prova a dir niente di tutto ciò? ad
 ragione qualsiasi alla ingiusta e cavi-
 di Porzia? Com'è che il terribile dia-
 a tutto ad un tratto un imbecille? Io
 e altra ragione di ciò che questa: la
 onchiudeva con quella sentenza, e la
 e al poeta adattissima a produrre l'im-
 egli voleva fare nel pubblico.
 lanna di Shylock poteva bastare l'ul-
 to addotto da Porzia, che cioè, avendo
 alla vita di un cittadino, era dalle
 zia condannato alla confisca dei beni,
 abbandonato alla clemenza del doge.
 za della leggenda chiudeva in modo più
 più comico il dramma; e per essa il
 maneva, anche egli come Barabba, vit-
 ello ch'egli stesso avea teso.

VII.

Victor Hugo sostiene che col *Mercante*
 Shakespeare volle, pur mascherando il
 ento, prendere la difesa dell'oppresso
 dicarlo, riabilitarlo.

“ Certo, scrive egli, l'impresa era difficile e pericolosa. Il fanatismo non si lasciava, in quella età furibonda, sfidare impunemente „.... “ Lo Shakespeare dovè quindi prendere alcuni temperamenti, usare alcuni artifici, per non esasperare il suo pubblico. L'interesse medesimo dell'oppresso esigeva che la difesa non fosse troppo aperta. Voler forzare il successo era un metterlo in pericolo: l'avvocato avrebbe compromessa la sua difesa alienandosi fin dalle prime la fiducia dei giurati „.

Questo che l'Hugo dice non mi pare interamente vero; ma interamente vero è ciò ch'egli soggiunge, che *il poeta rese al giudeo un'anima, volle cioè che la disumana azione di lui avesse una ragione umana*. E in questo aver reso al giudeo un'anima sta il segreto della impressione che il carattere di Shylock produce oggi in noi, tanto diversa da quella che dovè produrre nei contemporanei del poeta.

Neppure è esatto ciò che l'Hugo afferma, che *nessuno degli scrittori, i quali prima dello Shakespeare trattarono il soggetto del Mercante di Venezia, si provasse a spiegare con un motivo qualunque il sanguinoso contratto fra il giudeo e il cristiano*.

Anzi tutto nelle due più antiche versioni della leggenda, quella del *Dolopathos* e dei *Gesta romanorum*, che forse furono sconosciute all'Hugo, ed anche in qualche altra meno antica, chi presta il denaro non è un giudeo: nel *Dolopathos* è un servitore e nei *Gesta* un mercante; ciò che mostra che in origine la leggenda non fu inventata per odio dei giudei. Oltre ciò il servitore del *Dolopathos* ha un motivo del sanguinoso contratto; vuol vendicarsi del padrone, che in un impeto d'ira gli tagliò le gambe. Il motivo è come si vede, della natura stessa di quello di Shy-

lock; se non che è accennato appena, ed è di ben poca importanza, di fronte alle persecuzioni dalle quali è germogliato e cresciuto il terribile odio del giudeo contro Antonio.

Ma lo Shakespeare, spiegando con questa ragione umana la disumana azione di Shylock, ebbe proprio il riposto intendimento che gli attribuisce il suo traduttore francese? — Non credo.

Se intendo bene l'Hugo, il poeta avrebbe preso a fondamento del suo dramma la leggenda narrante la crudeltà del giudeo, tanto per dare, come si dice, della polvere negli occhi ai suoi spettatori; si sarebbe presentato sulla scena come accusatore e condannatore del giudeo, soltanto per poterlo difendere. — Ma difendere dinanzi a chi? Dinanzi ai contemporanei, o dinanzi ai posteri? — Qui sta il nodo della questione.

Lo Shakespeare, si dice oggi, è il poeta di tutti i tempi. Sta bene; purchè mi si consenta di credere che scrivendo i suoi drammi egli pensasse, sopra tutto, vorrei dire unicamente, al tempo suo. Per giudicare gl'intendimenti coi quali egli scrisse noi dobbiamo, io credo, guardare all'effetto che i suoi drammi produssero, o poterono produrre, sopra i contemporanei, non a quello che producono sopra noi oggi. Chi crederà che le splendide requisitorie di Shylock contro i cristiani commovessero gli spettatori inglesi del secolo decimosesto? — Io per me credo che esse non producessero al tempo dello Shakespeare effetto molto diverso da quello che produssero le arringhe del dottor Lopez sull'animo dei giudici che lo condannarono a morte. Il pubblico che a furia d'insulti avea ricacciato in gola al dottore della regina le parole con le quali ei voleva di sul patibolo giustificarsi, dovè

probabilmente accogliere a fischi o a risate le requisitorie di Shylock: gli applausi li serbò tutti per la crudele sentenza di Porzia.

La quale fu veramente crudele; nè veggo come possa accordarsi con essa l'idea che tutto il dramma sia una difesa dell'oppresso giudeo.

Porzia, dice l'Hugo, *rappresenta la legge dell'avvenire, la legge dell'amore, che vince la legge dell'odio, rappresentata da Shylock. La sentenza di Porzia non colpisce il giudeo, colpisce il giudaismo e la barbara legge del taglione sanzionata da esso. Il trionfo del giudizio di Porzia è il trionfo della clemenza sulla vendetta.* — Tutto ciò, astrattamente parlando, potrà esser vero; ma nel caso concreto, rappresentato dal dramma dello Shakespeare, le cose procedono, a mio avviso, alquanto diversamente.

Ricavare dai drammi dello Shakespeare alti insegnamenti di morale, e teoriche di filosofia più o meno probabili, potrà essere, anzi è, un nobile esercizio intellettuale, ma non so se sia il miglior modo d'interpretare quei drammi. I personaggi di essi, dopo tutto, e anzi tutto, sono uomini e donne di carne e d'ossa, che pensano, sentono, e operano secondo le leggi eterne della natura; e come tali bisogna studiarli, chi voglia penetrare gl'intendimenti veri del poeta.

Ammettiamo pure: Porzia rappresenta menza: e il bel ragionamento ch'essa far persuadere Shylock ad esser clemente non potrebbe più bello. "La clemenza cade come la dolce dal cielo sovra il piano sottoposto. Essa è plice benedizione; benedice colui che la es colui a pro' del quale è esercitata. È ciò di più potente nella onnipotenza; e si addic

narca in trono meglio della corona: lo scettro mostra la forza della potenza temporale, gli attributi del rispetto e della maestà che fanno riveriti e temuti i re; ma la clemenza è al di sopra di questa autorità che viene dallo scettro, essa ha il suo trono nei cuori dei re, essa è un attributo di Dio stesso; e il potere terreno si mostra quasi divino quando la clemenza tempera la giustizia. Però, o giudeo, benchè la giustizia sia ciò che tu chiedi, considera questo, che per effetto della giustizia nessuno di noi sarebbe salvo; noi imploriamo tutti la clemenza; e ciò stesso deve insegnarci ad essere clementi con gli altri „.

Ma quando poi Shylock, spaventato scioccamente dalla sentenza di Porzia, rinunzia alla vendetta, rassegnandosi a riavere soltanto il suo danaro, in qual modo pratica Porzia per conto suo la generosa dottrina della clemenza da lei predicata al giudeo? — Non volesti il denaro quando io te lo offersi? gli dice; ebbene, ora non avrai ~~il~~ mente, ora ti conviene rinunziare a tutto. — È clemenza questa? — Andiamo avanti. Il giudeo rinunzia a tutto; e non basta; lo si costringe a farsi cristiano, a prestare la metà di ciò ch'egli possiede ad Antonio, e a fare donazione di tutto il suo alla figlia che lo ha derubato, e all'uomo che gli ha rubato la figlia. Non basta ancora: dopo ciò, gli si domanda quasi per ischerno s'egli è soddisfatto; ed egli risponde ironicamente: Son soddisfatto. Lo strazio della ironia suona angoscioso nelle parole che seguono, e ch'io già citai: “ Di grazia, permettete ch'io m'allontani; non mi sento bene „.

E pure, trattando così il vile giudeo, Porzia il doge ed Antonio intendono di essere, non solo clementi, ma generosi con lui. Se tali non paiono a noi

oggi, tali dovettero parere, anzi parvero senza dubbio, ai contemporanei dello Shakespeare. La ragione del nostro diverso giudizio è molto semplice ed io l'accennai già, ma mi piace ripeterlo: il vile giudeo non esiste più; per noi Shy uomo come un altro; il quale potrebbe anche ministro del tesoro, così nella protestante Inghilterra come nel cattolico regno d'Italia.

Magari! Chi sa non riuscisse a trovare il segreto intorno al quale si affannano i nostri ministri di Stato, di togliere il disavanzo dal bilancio, di diminuire le spese, nè aumentare le tasse.

VIII.

Mettendo sotto gli occhi dei lettori i caratteri di Barabba e di Shylock quali balzan fuori dalle opere del Marlowe e dello Shakespeare, io non intendo di fare una comparazione estetica di esse. Mi ricordavo bene che tredici o quattordici anni fa il Swinburne scrisse, *molto vento di parole sciupato per istituire confronti fra il giudeo dello Shakespeare e quello del Marlowe*, due soggetti i quali, secondo lui, nessun termine di paragone. Il mio intendimento è stato più umile e meno estetico: ho voluto semplicemente mostrare come il giudeo, che i due grandi poeti attinsero allo stesso intendimento alla medesima fonte di giudizio popolare, assumesse nelle opere loro un carattere intrinsecamente diverso. Perciò Barabba è quel ch'era, e Shylock si è meravigliosamente smutato.

smutazione, che basta essa sola a far
to lo Shakespeare fosse più grande
ed fornire argomento ad altre non vane
su l'ingegno e l'arte del poeta di Strat-
to mi domandasse, perchè non mi provo
ponderei, che lo scritto è abbastanza
i scrittori che vogliono dir loro ogni
più noiosi degli altri.

ROMEO E GIULIETTA

LE FONTI



INTRODUZIONE

“ I Veronesi, scriveva Giorgio Byron il 7 novembre 1816 da Verona all'amico suo Tommaso Moore, sono tenacissimi nel credere vera la storia di Giulietta; insistono nel fatto, dànno la data e mostrano la tomba „. Io non so se i Veronesi siano oggi egualmente tenaci in tale credenza: la gente del popolo, può darsi; gli uomini eruditi e colti, ne dubito. Ma cinquanta o sessanta anni fa non era così. Il veronese Alessandro Torri, il quale raccolse in un volume pubblicato a Pisa dal Nistri nel 1831 tutti gli scritti italiani in prosa e in versi e quante maggiori notizie potè intorno a Romeo e Giulietta, sostenne calorosamente che il fatto è storico, e che la nota terzina di Dante “ Vieni a veder Montecchi e Capelletti, ecc. „ allude evidentemente ad esso. Prima di lui questa opinione era stata messa innanzi e propugnata dall'amico suo dott. Filippo Scolari con tre lettere critiche pubblicate negli anni 1824, 1826, e 1830, e riunite poi da esso Torri, con un poemetto della Vordoni, in un solo volume, pubblicato nel 1831 a Livorno pei tipi del Masi.

venuto il fatto di Romeo e Giulietta, dice che i Montecchi e i Cappelletti furono, sì, due illustri famiglie veronesi, ma alleate insieme e lungamente in guerra con la famiglia dei Conti di San Bonifacio. Una cosa dunque, secondo il Todeschini, rimarrebbe assoddata nonostante la divergenza fra i due antichi commentatori di Dante da lui citati, che, cioè, i Montecchi e i Cappelletti non furono due famiglie rivali, ma dello stesso partito ed amiche. E la naturale interpretazione del verso dantesco sarebbe, che i Montecchi e i Cappelletti erano *tristi*, dolenti, perchè oppressi dai Guelfi per l'abbandono dell'Imperatore.

Domanda poi il Todeschini: Possibile mai che Dante, il quale doveva essere a Verona intorno al tempo in cui sarebbe avvenuto il fatto di Romeo e Giulietta, Dante che cantò Francesca da Rimini, Pia dei Tolomei, il conte Ugolino, Piccarda, avesse taciuto nella sua *Commedia* di quel fatto così altamente drammatico e poetico, fatto che, se realmente accaduto, egli non poteva ignorare?

Quanto allo storico Della Corte, osserva il Todeschini, egli che scriveva a più di due secoli di distanza dal fatto di Giulietta e Romeo, non poteva appoggiarsi che sopra tre specie di documenti, cronache nazionali, la tradizione popolare e la famosa tomba di Giulietta a Verona. Ma i cronisti veronesi non dicono verbo della storia di Giulietta e Romeo; tradizione popolare antica non sembra che vi fosse, poichè il Da Porto e il Bandello che prima narrano il fatto non accennano minimamente a nessuna tradizione, ma dicono di averlo saputo da un personaggio, che evidentemente è inventato da lui per comodo della novella; la tomba di Giulietta, finalmente è un pezzo di pietra senza nessuna iscriz-

terzina dantesca è quella generalmente accettata dagli ultimi e più autorevoli commentatori.

Tuttavia anche recentemente un critico inglese, il signor John Hales, riprese la quistione nell'*Athenaeum* (26 febbraio 1887), sostenendo che la terzina dantesca allude, come voleva il Torri, al fatto di Romeo e Giulietta. Lo scrittore inglese crede di poter studiare di provare, che una tradizione antica del fatto dovesse esistere; ed a cotesta tradizione atteso secondo lui, i novellatori, ed in forza di cotesta tradizione lo storico Della Corte riferì il fatto al

Il fatto, dice egli, secondo la data assegnata dalla tradizione, e raccolta dai novellatori e dallo storico Della Corte, sarebbe avvenuto al tempo in cui era signore di Verona Bartolommeo Della'Sca. In quel tempo probabilmente l'Alighieri era alla volta di Verona, dove più tardi fece il suo più lungo famoso soggiorno. E dopo quel soggiorno, verso l'anno 1314, finì di scrivere il *Purgatorio*, nel quale appunto si trova la terzina dei Montecchi e dei Cappe. Come non vedere in questa coincidenza, dice il signor Hales, un fondamento di verità storica del fatto di Romeo e Giulietta? Come non vedere che la migliore spiegazione della parola *tristi*, riferentesi alla terzina dantesca ai Montecchi e Cappelletti (*colli tristi, e costor con sospetti*) è *addolorati* per la fine dei due giovani amanti?

Si potrebbe a favore della tesi dello scrittore inglese aggiungere un altro argomento. Dal principio della sua famosa invettiva all'Italia, nella quale è la terzina dei Montecchi e dei Cappe, dice:

Ed ora in te non stanno senza guerra
Li vivi tuoi, e l'un l'altro si rode
Di quei che un muro ed una fossa serra.

Se le parole (dirette all'Imperatore) " Vieni a veder Montecchi e Cappelletti, Monaldi e Filippeschi, ecc. „ si possono riferire, come pare possibile, anzi naturale, a quella terzina; se cioè vogliono significare esempi particolari del fatto generale accennato nella terzina stessa, che i cittadini di una medesima città (*che un muro ed una fossa serra*) si rodono, si fanno guerra, l'un l'altro; la spiegazione più naturale parrebbe, che i Montecchi e i Cappelletti fossero famiglie di una stessa città (*che un muro ed una fossa serra*), rivali e guerreggiantisi; e così i Monaldi e i Filippeschi.

Quanto alla osservazione che Dante, se il fatto fosse realmente accaduto, non avrebbe ommesso di parlarne nel suo poema, il signor Hales risponde, che altra cosa può essere stata il fatto come realmente avvenne, altra il fatto come lo raccolsero trasformato dalla tradizione popolare gli scrittori italiani del secolo decimosesto e come lo drammatizzò lo Shakespeare; e Dante, mosso sopra tutto dall'interesse politico, potè benissimo vedere in quel fatto piuttosto una buona ragione di rimproverare l'Imperatore per la cui negligenza accadevano in Italia siffatte sciagure, che non una occasione di scrivere un bel pezzo di poesia drammatica e commovente.

Di fronte agli argomenti del Todeschini, questi del critico inglese hanno, diciamolo francamente, poco valore, e recano ben lieve sostegno alla opinione dello Scolari e del Torri.

Tutto bene considerato, questa opinione si appoggia sopra un fatto unico, il fatto che i nomi de' Montecchi e dei Cappelletti si trovano citati nella *Divina Commedia* come i nomi di due famiglie vissute ai primi del secolo decimoquarto. Ma di questo fatto

non può egli darsi, per rispetto alla novella, una spiegazione molto semplice, che appunto per ciò può essere molto probabile? Non potè il Da Porto aver preso quei due nomi da Dante, per dare maggiore aria di verità al suo racconto? Egli voleva rifare con maggiore arte la novella di Masuccio, dandole un'altra fisionomia, e trasportandola in altro luogo e in altro tempo, nella sua Verona del secolo decimoquarto. Qual cosa più naturale che prendere dalla *Divina Commedia* i nomi delle famiglie dei due amanti, da lui credute veronesi e nemiche? Perchè l'interpretazione del luogo dantesco, che oggi non pare ammissibile, poteva ai tempi del Da Porto parere ragionevolissima.

ARTE PRIMA

I.

te dei commentatori dello Shaleo dramma immortale consacrò mi di Romeo e Giulietta, inchisione a credere che la storia dei si sia pura favola; ed alcuni la pi antichissimi.

o che alcuni incidenti di essa si di Senofonte efesio * Gli amori zia „ Il Boswell disse che, se è ere una origine molto più antica; to di Piramo e Tisbe, allargato ureggiante immaginazione degli imento. Il Simrock trova nella iulietta i lineamenti delle tre più re d'ogni tempo, *Ero e Leandro, stano ed Isotta*. Ma più forse che , leggenda di Romeo e Giulietta con le leggende della finta morta ali trovansi accenni nella nostra suoi primordi.

clo Braggio in un lavoro su *Andel secolo XV* (Genova, Tipografia

dei Sordomuti, 1885) a pag. 100 e seg. parla d'una di tali leggende narrata da Leandro Alberti bolognese nella *Descrizione di tutta Italia* (Bologna, Giaccarelli, 1550, pag. 14). La leggenda si riferisce a rovina della città di Luni, di cui fe' cenno l'Allighi nella *Commedia* (Paradiso, c. XVI, v. 73-78), e Fa degli Uberti nel *Dittamondo* (Libro III, capit. V). Dante probabilmente ignorò la leggenda, poichè ne fa motto; Fazio invece la conobbe, poichè allu ad essa molto chiaramente:

Lussuria senza legge matta e sconcia,
Vergogna e danno di colui che l'usa,
Degna di vituper, tanto se' sconcia,
Noi fummo a Luni ove ciascun t'accusa
Che sol per tua cagion veracemente
Fu nella fine disfatta e confusa.

La leggenda è dall'Alberti narrata così: " Essen Signore di Luni un gentil giovane, e ritrovand quivi un imperatore con la moglie, vedendolo e tanto bello, s'innamorò di lui. Ed avendo avuto as ragionamenti insieme, trovarono il modo da do' compire i suoi sfrenati appetiti. Laonde finse la m donna di essere morta, et pertanto fu sepolta. Dap essendo cavata dalla sepoltura dal giovane, fu co dotta a casa sua, et tanto fenno quanto avevano tr tato; la qual cosa scoperta all'imperatore, ne pig tanto sdegno, che incontinente fece crudelmente cidere i due amanti, e poi rovinare la città „.

L'allusione del *Dittamondo* è più che sufficiente a dimostrare che questa leggenda dovè nel secolo cimoquarto essere popolare; ed altre forse con es Intorno a che mi piace riferire ciò che scrive il L nier in uno studio su Gaspare Visconti (Archi

storico lombardo, anno 1886). “ Fatti veri di persone sepolte vive, scrive egli, non dovettero mancare nel medio evo. Che anzi avvenissero realmente tra noi ce lo dimostra la novella boccaccesca di Catalina Caccianimico, che vuolsi fondata sulla realtà, e meglio la veridica storia di Ginevra degli Almieri.... Se su questi fatti, che davano il colorito locale, inseriamo un po' di storia e più ancora la reminiscenza popolare di leggende remote, e tutti questi elementi crogioliamo in quel grande crogiolo ch'è lo spirito del popolo, sempre sollecito a sostituire la tenerezza del sentimento alle contingenze fatali della natura, ci spiegheremo forse come sorgessero in varie contrade d'Italia tradizioni simili „. Che da tradizioni sul genere di quella riferita da Leandro Alberti avessero poi origine componimenti letterari di vario genere, come la novella di Masuccio, della quale diremo fra poco, e il poemetto di Gaspare Visconti, *Paulo e Daria amanti*, del quale parla a lungo il Renier nel citato suo scritto; e che dalla novella di Masuccio traesse il Da Porto la storia di Giulietta e Romeo, secondo affermò il Todeschini, sono cose che a me paiono avere molti gradi di probabilità. La somiglianza della leggenda riferentesi alla rovina di Luni con la storia di Romeo e Giulietta, fu, avverte il Braggio, notata già dal Depping nella *Histoire des expéditions des Normands* (Paris, Ponthieu, 1826, pag. 167 e seg.).

Comunque sia di ciò, una cosa è fuori di dubbio, che la storia di Romeo e Giulietta era nel secolo decimosesto popolarissima, non solo in Italia, ma in tutte le parti d'Europa. Lope de Vega scrisse sopra di essa un dramma intitolato *Los Castelvinos y Monteses*, e Don Francesco de Roxas un altro, intitolato *Los Vandos de Verona*. Pietro Boisteau in Francia,

Arturo Brooke, Guglielmo Painter ed altri in Inghilterra composero sullo stesso argomento novelle, drammi, poemi. Ma i primi a trattare letterariamente quella storia furono gl'Italiani; e la popolarità ch'essa ebbe poi in Europa incominciò senza dubbio fra noi.

Il merito di avere raccontata per il primo la storia di Giulietta e Romeo spetta a Luigi Da Porto, gentiluomo veneziano morto a 43 anni nel 1529. La prima edizione della sua novella, messa fuori in Venezia da Benedetto Bondoni, senza data, ma verisimilmente nel 1531, col titolo: *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti, con la loro pietosa morte intervenuta già nella città di Verona nel tempo del signor Bartolomeo della Scala*, fu poi riprodotta fedelmente dallo stesso editore nel 1535; e questa è ritenuta generalmente la prima edizione.

Il Da Porto trasse, come già accennai, la materia del suo racconto da una novella di Masuccio da Salerno, il cui *Novellino* fu pubblicato nel 1476. Il fatto, nella novella di Masuccio, è accaduto in Siena, ed è questo.

Un giovane senese, Mariotto Mignanelli, s'innamora d'una giovane della stessa città, Giannozza Saracini, e ne è corrisposto. Gli amanti, non sapendo come ottenere dai genitori il consenso al loro matrimonio, si sposano segretamente coll'assistenza d'un frate agostiniano. Passato qualche tempo, Mariotto uccide in alterco un suo concittadino, e per salvarsi è costretto a fuggire e riparare in Alessandria presso un suo zio ricco mercante. Mentre egli è lontano, i genitori di Giannozza risolvono di maritare la figliuola; annunziano a lei la loro risoluzione; ella ricusa; i genitori tempestano e vogliono costringerla; lei va a chiedere consiglio ed aiuto a frate Lorenzo, l'ago-

ROMEO E GIULIETTA.

va unita a Mariotto; e frate Lorenzo o, mediante il quale potrà (le dice) a ed esser sepolta nella chiesa di ove egli, il frate, penserà a trarla al suo sposo in Alessandria. Tutto te come il frate aveva disposto; se, al quale Giannozza avea scritto tutto, non riceve la lettera di Gian- invece da un suo fratello la notizia. Di nascosto dallo zio, lascia dispe- e torna a Siena, dove dopo qualche e giustiziato. La povera Giannozza, o molto aspettare e molti travagli, non ci trova più il suo Mariotto, etro a Siena, dove giunge quando capitato già da tre giorni. Sostenuta allo zio di Mariotto, che l'avea acc- chiusasi per consiglio di lui in un ore indi a poco di crepacuore.

la storia di Giulietta e Romeo vede na di essa è tutta nella novella di Porto mutò, come accennai, il luogo nomi degli amanti e delle loro fa- utò, si noti, il nome del frate, che giù fino allo Shakespeare. Con tutto ere creato la storia di Giulietta e ome ho detto, al Da Porto; perchè gnare la tela di un racconto, come

Masuccio, altra cosa è dar vita a olgendolo in tutte le sue particola- drammatiche e facendone un'opera

mo contemporaneo alla novella del etto in quattro canti in ottave sopra

lo stesso argomento, che va sotto il nome di Clizia; ciò che per altro non vale a togliere al Da Porto l'onore d'aver egli creato la storia di Romeo e lietta. Poi che questa Clizia, la quale non è altro il cavaliere Gerardo, o Gherardo, Boldieri, come strò il Todeschini (Scritti su Dante; Vicenza, vol. I, pag. 427), e confermò di recente il prof. G. gnoligo (nel *Propugnatore*, 1864), indubbiamente è la materia del suo racconto poetico dalla novella Da Porto; essendoci fra la novella ed il poemetto rassomiglianze tali, che non possono spiegarsi se con la derivazione dell'una dall'altro, o viceversa. Ora è chiaro che il Da Porto non potè avere conoscenza del poemetto di Clizia, poichè quando questo fu pubblicato egli era morto da ventiquattro anni.

Matteo Bandello rifece e pubblicò nel 1554 la novella del Da Porto (di che i biografi del Da Porto gli fanno carico come di un furto); la rifece, non aggiungendo nulla di suo, non mutando nulla alleventure narrate dal suo predecessore; cioè mutò sola circostanza, di poca o nessuna entità. Ma nel Da Porto le ancelle, quando trovano Giulietta come morta, credono, per alcune parole da lei dette e perchè l'hanno veduta bere la pozione data dal frate Lorenzo, ch'ella si sia avvelenata; nel Bandello come negli scrittori successivi che derivarono da lui, Giulietta tanto dall'ancella quanto dai parenti creduta morta di morte naturale. In tutto il Bandello non fa che ripetere i fatti narrati dal Da Porto; ma li ripete con tanta abbondanza di particolari e pienezza di linguaggio, con tanta naturalità, che le romanzesche avventure di Giulietta e Romeo paiono nel suo racconto la cosa più naturale del mondo.

ch'era innamorato, non corrisposto, d'un'altra dose ne stava seduto in disparte nella sala da b guardando qua e là, quando i suoi occhi si posano sopra Giulietta. Gli parve bella, e provò un piacere a guardarla, e seguì a fissare i suoi occhi sopra di lei alla sfuggita; finchè anche Giulietta, stando in rivista gli ospiti di suo padre, guardò meo, lo guardò con un po' più di compiacenza degli altri. Questo è, come i lettori veggono, il più comune nel quale suole nascere l'amore fra giovani; è il principio dell'amore, ma non l'amore la simpatia foriera dell'amore. Poi nei giorni appresso la ragazza, come sopra pensiero e quasi per distrazione, si affaccia di tratto in tratto alla finestra guarda sulla strada, e il giovinotto si trova e per caso a passare di là sotto, e si volta in su guardano, si sorridono; e lui qualche volta si mette lì di piantone, finchè lei non comparisce. Questa storia di alcuni giorni diventa a poco a poco la storia tutti i giorni, e quando essa è durata parecchi mesi gli amanti si fanno la loro dichiarazione e risolvono di sposarsi segretamente.

Tutto nella novella procede a questo modo. La risoluzione del vecchio Capuleti, di dar marito a Giulietta, che nel dramma dello Shakespeare nasce improvvisa, e non se ne sa la ragione, nella novella si presenta invece naturalissima e ragionevolissima, non un atto di tirannia, ma un atto di bontà e sollecitudine paterna. La madre, vedendo Giulietta tristissima dopo la partenza di Romeo, e non riuscendo a cavarle di bocca la cagione della sua tristezza sospetta che questa derivi dal dolore di non aver essa trovato ancora marito, mentre altre compagne dell'età sua sono già sposate; manifesta il suo sospetto

il mio signore, mi raccorcerò la lunga chioma e stirarmi da ragazzo, e, ovunque più vi piacerà dare, sempre ne verrò vosco, e amorevolmente servirò: e qual più fidato servidore di me potrei voi avere? Deh, caro il mio marito, fatemi questa grazia, lasciatemi correr una medesima fortuna voi, acciò che quello che sarà di voi, sia di me. Romeo, quanto più poteva, con doloissime parole confortava, e si sforzava consolarla, assicurandola che portava ferma opinione che in breve il suo baciamento sarebbe rievocato e che quando condurla seco volesse non in abito di paggio la menerebbe, ma come moglie e signora vorrebbe che onoratamente sua pari accompagnata andasse.... Molte cose disse Romeo a sua moglie per lasciarla consolata; ma sconsolata giovane altro non faceva che pian pianino. Alla fine, cominciando l'aurora a voler uscire, gli amanti pieni di lagrime e sospiri si dissero addio.

Così il Bandello. Ammettiamo che il Tasso abbia fatto, come crede il Montégut, l'onore di imitarlo, trasformando le affettuose parole di Giulietta a Romeo in una delle più belle ottave della *Gerusalemme liberata*, quella con cui Armida si raccomanda a Rinaldo che la abbandona:

Sprezzata ancella, a chi fo più conserva
Di questa chioma, or ch'a te fatta è vile?
Raccorcerolla al titolo di serva
Vo' portamento accompagnar servile.
Te seguirò quando l'ardor più ferva
Della battaglia entro la turba ostile.
Animo ho bene, ho ben vigor che basta
A condurti i cavalli, a portar l'aste

Ammettiamo che il Tasso abbia con questi versi imitato il Bandello. Lo Shakespeare, invece d'essere

ED E GIULIETTA.

, nella scena degli addii, Ovidio, se altri; ciò di che ci occuperemo tanto i lettori quanto in fatto di 'imitatore Shakespeare si lascia Bandello. Il Bandello fu, dopo Monsignore del secolo XVI; e lo hakespeare; e quando scrisse la *lietta*, gli traboccavano dal cuore sia e l'amore. Sentano i lettori nella mia traduzione manca l'indel verso shakespeareano.

re? Il giorno non è ancora vicino: era a, che (col suo canto) ha colpito il tuo esso canta su quel melograno là: cre-ignolo.

l'araldo del mattino, non l'usignolo: invidiose striscie (di luce) allacciano à nell'oriente: i lumi della notte sono sì drizza in punta di piedi sulle ne- a: io debbo partire e vivere o restare

à non è la luce del giorno, io lo so sora che il sole esala, per servire a tte e farti lume nella tua via verso non è necessario ancora che tu parta. endano, mi mettano a morte; io sono così. Io dirò che quel bagliore grigio tino, ma il pallido riflesso della fronte a che colle sue note percote così alto e nostre teste: io ho più desiderio di rtire. Vieni, o morte, e sii la benve- . Come stai, anima mia? Discorriamo,

giorno: presto, fuggi, va'via! È l'allo- di tuono, lanciando aspre dissonanze

e gridi spiacevoli. Alcuni dicono che l'allodola fa dolci accordi: non è vero, poichè essa rompe il nostro: alcuni dicono che l'allodola e il sozzo rospo cambiano d'occhi; oh! io vorrei che avessero cambiato voci! poichè quella voce ci strappa con spavento l'uno dalle braccia dell'altra, cacciando te di qui coi canti del mattino. Oh va', il giorno si fa sempre più chiaro....

ROM. Addio, addio! Un bacio, e scenderò (*Romeo discende*).

GIUL. Sei già partito? O mio signore, o amor mio, o mio amico! Io ho bisogno d'aver tue nuove ad ogni ora del giorno, poichè in un minuto vi sono molti giorni: oh! a questo conto io sarò molto vecchia, prima che rivegga il mio Romeo!

ROM. Addio! io non perderò occasione, ch'io possa, amor mio, mandarti i miei saluti.

GIUL. Oh, credi tu che potremo ritrovarci mai?

ROM. Io non ne dubito; e tutti questi dolori saranno materia di dolci discorsi nel nostro tempo avvenire.

GIUL. Oh Dio! Io ho nell'anima un presagio fatale. Mi pare di vederti, ora che tu sei in basso, come un morto nel fondo di una tomba: o i miei occhi mi ingannano, o tu sei pallido.

ROM. Credimi, amor mio, tu pure mi sembri pallida: l'arida angoscia beve il nostro sangue. Addio, addio!

II.

Ed ora parliamo di Luigi Groto, soprannominato il Cieco d'Adria, al quale si attribuisce il merito di avere composto per il primo una tragedia sull'argomento di cui ci occupiamo; merito davvero non molto grande, se il valore della tragedia è, come pare a me, molto piccolo. Parliamone, tanto più che in questi ultimi tempi, quando in Italia si scoprì che due stranieri avevano scoperto che forse Guglielmo Shakespeare nella sua tragedia *Romeo e Giulietta* aveva imitato alcuni luoghi della tragedia del Groto, si esagerò stranamente l'importanza di quelle imi-

alla tragedia, anzi di tutte le opere e
il Cieco.

colli e mezzo nessuno leggeva più in
lie del Grotto, e ben pochi all'infuori
ranei e di qualche erudito sapevano
quando a un tratto, per virtù di quella
ico egli non parve diventato un gran
degno d'esser paragonato allo Shake-
na cosa che si fece fu una di quelle
o diventate proverbiali in Italia; si
incipio d'Adria un monumento e un
oeta risorto dopo quasi tre secoli dal-
ardi si commise al dottore Francesco
lio sul tempo, la vita e le opere del
una orazione laudativa da declamarsi
ione del monumento.

esi si scrivono in inglese, e i tedeschi
d non sono molti in Italia quelli che
c'è scritto ne' libri inglesi e nei te-
ndo un inglese o un tedesco parla per
cose nostre, tanto più se ne parla
più se lodando a sproposito, la notizia
li, ma più spesso tardi che presto,
tre orecchie; e noi allora ci sentiamo
mossi, e vogliamo un bene dell'anima
glese o tedesco, lo crediamo in cuor
vo inglese o tedesco che sia al mondo,
piacere ineffabile a citare le parole
ella sua lingua originale, se anche non

ne accennò le imitazioni dello Shake-
o fu uno scrittore inglese del secolo
pe Cooper Walker; le accennò in una
sulla tragedia italiana, pubblicata a

Londra nel 1799 (Joseph Cooper Walker, *Historical Memoir on Italian Tragedy, etc.*; London 1799): ma il suo scritto, sebbene trovasse un traduttore italiano, non ottenne mai autorità. Non so che nessuno all'estero facesse attenzione ad esso prima di questo ultimo quarto di secolo, nel quale ne parlarono il Lloyd, nei suoi *Saggi critici sui drammi dello Shakespeare* (*Critical Essays on the William Shakespeare*; London, 1875) e il Klein nella sua *Storia del dramma italiano*.

Il Klein nel secondo volume della detta sua storia, pubblicato nel 1874 (*Geschichte des italienischen Dramas von I. L. Klein. Zweiter Band. Leipzig, I. O. Veigel, 1874*), parla lungamente delle tragedie del Groto, non che delle imitazioni dello Shakespeare dall'*Adriana* già notate dal Cooper Walker, ed afferma che il nostro Cieco *per l'ingegno, per la originalità e per la naturale disposizione alla tragedia fu superiore a tutti i tragici italiani dell'età sua*.

Io, per esempio, con tutto il rispetto che ho per la grave dottrina del Klein, non mi sento di accettare questo giudizio intorno al Groto come il responso di uomo competente a giudicare di poesia e d'arte italiana: io, per quanto sappia il poco valore di tutti gli altri scrittori italiani di tragedie del secolo XVI, io, dovendo classificare fra essi il Groto, lo metterei piuttosto fra gli ultimi, che fra i primi. Ma gl'Italiani, e specialmente gli Adriani, dal momento che il Klein avea detto bene del Groto, non potevano mettere in dubbio ch'egli fosse competentissimo a giudicare di poesia e d'arte italiana.

Alle orecchie degl'Italiani giunse veramente un po' tardi, come suole accadere, la notizia di quel giudizio del Klein; ma quando ci giunse, e' si senti-

ROMEO E GIULIETTA.

i d'imparare da un tedesco che l'Italia di più da onorare, un monumento e, un centenario di più da celebrare. Chi si mise coll'osso della schiena a ti del Groto per divulgarli; si mise per lui improba, a strappare a uno dello Shakespeare cornacchia le penne o.

to in questa duplice fatica di ricerca di meriti spetta, per dire il vero, cittadino del Groto, al professore il quale nel 1882, cioè otto anni dopo il libro del Klein, con un articolo, *Domenica Letteraria* del 6 agosto, parioni dello Shakespeare dall'*Adriana* scrittore tedesco, aggiungendone al-aver trovate egli stesso. Tre anni ultimi dell'85, quando si dovevano e del Groto, che poi furono riman-esso scrisse una notizia biografica e co, dedicandola ai suoi concittadini.

va confuso col dottor Bocchi; il lioso culto ed intelligente, che co- della quale parla, che sa quel che amente il torto (molto scusabile) di to guardare, parlando del Groto, da erazione, di non aver saputo, par- e dello Shakespeare, serbare sempre a fra il nano e il gigante. " In più Furri, l'opera dello Shakespeare (la e *Giulietta*) ricorda quella del Groto gomento è svolto quasi allo stesso ero che, dove il Groto non seppe, a nuove figure e nuove idee, anche

è vero che la materia, e spesso le parole, di che seppe valersi così bene, egli tolse alle mani inesperte del Cieco „. Prendendo le parole del Turri nel loro esatto significato, parrebbe che lo Shakespeare avesse imitato di sana pianta, e qua e là copiato, l'*Adriana* del Groto; ciò che è falsissimo. Tutte le imitazioni dello Shakespeare dall'*Adriana*, ad allargarle quanto si vuole, arrivano appena a una diecina di versi; e tutto finisce lì. Nello svolgimento del dramma l'inglese non deve niente all'italiano; le somiglianze che vi sono tra le loro tragedie derivano (ciò a che il Turri dovea badare) dalla fonte prima della storia ch'essi drammatizzarono, dalla novella cioè del Da Porto. E come il Groto attinse ad essa direttamente, la sua tragedia nello svolgimento dei fatti segue più da vicino il racconto della novella italiana; mentre lo Shakespeare, a cui la novella arrivò modificata dai traduttori e rifacitori stranieri, si allontana da essa di più.

Fra la tragedia del Groto e quella dello Shakespeare c'è, quanto allo svolgimento drammatico, una diversità così profonda, così essenziale, di concezione (diversità che ha la sua radice e la sua ragione nella diversità delle due menti dove l'una e l'altra concezione germogliò), che ci vuole un gran coraggio a paragonare insieme le due tragedie.

Questo coraggio non mancò al dottor Bocchi; il quale messosi a fare un esame comparativo della *Adriana* con la tragedia dello Shakespeare nella traduzione del Rusconi, giunse a questa amenissima conclusione: “ Certo resta al di sotto dell'inglese il lavoro del Groto;... ma certo ancora il dramma dello Shakespeare ripete quasi *ad litteram* parecchi pensieri del Groto, e questi in più luoghi l'avanza d'effetto „.

a si mettesse una tassa sugli spropositi fosse proporzionale, lo sprottor Bocchi meriterebbe di costare ni. Pensi a ciò nelle attuali strettezze ario l'onorevole ministro delle finanze, rio; e giacchè molti dei milioni che sano nelle casse dello Stato debbono ure gli spropositi del Governo, guardi sugli spropositi non sarebbe proprio vuole.

al Groto; benchè parlando di spropositi lontanati troppo da lui. Per me, dopo ancora vero il giudizio che dell'autore iede il Tiraboschi nella sua *Storia della* ie al merito delle tragedie e delle altre composte dovessimo aver riguardo, oschi, noi potremmo accennar solame passare sotto silenzio, il nome di letto il Cieco d'Adria, perciocchè non ad essere annoverate tra quelle delle può giustamente vantare. Ma un cieco ita, oratore e poeta, è oggetto troppo lanza, perchè non debba alquanto occupo aver parlato brevemente delle opere il favore che esse incontrarono presso ei e della fama che egli ne ebbe vi-boschi soggiunge: " Io credo che l'ap-tai libri vennero accolti fosse dovuto l'autore più che al loro merito „. Il e bene; e se gli fosse toccato di vivere ri, avrebbe detto anche meglio, ag- i cecità dell'autore quella degli ammi-

mo dell'*Adriana*; vediamo che cosa è

questa famosa tragedia che lo Shakespeare imitò; vediamo che cosa sono queste famose imitazioni.

Affermano i moderni biografi del Cieco ch'egli compose la sua tragedia a 19 anni, nel 1560: ma non la pubblicò che nel 1578; dal quale anno al 1626 essa ebbe non meno di dieci ristampe; ciò che fa fede del grande favore col quale venne accolta. L'autore evidentemente trasse l'argomento dai novellieri, cioè dal Da Porto e dal Bandello, più particolarmente, credo, dal primo, ma mutò il tempo e il luogo della favola e i nomi dei personaggi. Finse la scena in Adria a tempi antichissimi, mutò il nome di Giulietta in Adriana (da cui il nome della tragedia), chiamò Adrio il padre di lei, re di Adria, ed Orontea la madre, la regina. Romeo fu trasformato in Latino, il padre di lui in Massenzio, e frate Lorenzo, il mediatore degli amori fra Giulietta e Romeo, in un mago persiano, sacerdote della luna. La tragedia è scritta secondo le regole classiche, cioè secondo le false regole della falsa tragedia classica, che le letterature moderne derivarono dalla gretta interpretazione della Poetica aristotelica: che è quanto dire che la tragedia è piena di discorsi, e vuota d'azione, e che quello che c'è d'azione accade quasi sempre fuori della scena, per ragione della famosa unità di luogo.

Adrio, re d'Adria, e Massenzio, re dei latini, sono nemici, e al cominciare della tragedia stan combattendo l'uno contro l'altro sotto le mura di Adria, intanto che Adriana sulla scena racconta alla nutrice l'amor suo per Latino e la segreta sua corrispondenza con esso. Diamo un saggio del modo come la passione parla per bocca del Cieco d'Adria, riportando un pezzo del discorso che Adriana fa alla nutrice.

HO B GIULIETTA.

in piacer senza allegrezza,
stringe ancor che punge,
in nutre ancorchè ancida,
ciel dà per riposo;
fonte d'ogni male,
d'ogni ben radice,
che mi feci io,
'io stessa m'avvinsi,
h'io bevvi pegli occhi,
a un cominciar di vita,
gelo e il caldo mesce,
assai che mèle o manna,
strugge e non risolve,
rtabile e leggero,
un dolor caro,
tal piena di vita,
sembra un paradiso.

ettori veggono da questi versi,
i e terribili divulgatori del falso
tteva già salde radici in Italia
il secolo decimosesto, e giunse
ione nel secolo dipoi, dal quale
sta la caratteristica del Groto
one, in gran parte, della fama

e ho riferiti sono, secondo il
dei luoghi che lo Shakespeare

no e non si spaventino i miei
fine del secolo decimosesto e
seguinte, quel falso gusto poe-
o nella letteratura italiana, ma
con qualche leggera varietà di
e letterature d'Europa. In In-
delizia dell'alta società e della

Corte della regina Elisabetta. Lo scrittore più famoso, lo scrittore di moda a Londra, quando vi arrivò verso il 1585 lo Shakespeare, giovine e povero, in cerca di fortuna, era John Lyly, l'autore di un famoso romanzo *Euphues*, dal quale venne il nome di *eufuismo* allo stile di moda, cioè affettato, pieno di antitesi, di giuochi di parole, di bisticci, di smancerie. E la potenza della moda era tale, che nemmeno il forte ingegno dello Shakespeare seppe sottrarsi interamente all'impero di essa. Ma lo Shakespeare è sempre lo Shakespeare, cioè non è il Groto: voglio dire che lo Shakespeare non potrà mai scriverè delle sguaiataggini poetiche come i versi del Cieco che ho riportati.

Noto intanto per prima cosa che, mentre nel Groto quella che parla d'amore nel modo che i lettori hanno udito, è Adriana confidante l'amor suo per Latino alla nutrice; nello Shakespeare quegli che parla d'amore in un modo un po' simile è Romeo che, non ancora innamorato di Giulietta, ama, o crede di amare, un'altra donna da cui non è corrisposto, e conversa di questo amoretto suo con un amico. E noto che, per quanto Romeo abbia l'aria d'essere un po' malinconico, egli non ha ancora provato l'amor vero, la passione; egli per ora è soltanto un giovane elegante che parla d'amore col linguaggio di moda, che ama far prova di spirito: e nel dialogo fra lui e l'amico non manca qua e là qualche leggero tócco d'umorismo.

Romeo comincia parlando d'amore con l'amico; e a un tratto s'interrompe con questa domanda: — Dove andremo oggi a desinare? — Poi chiede notizie della zuffa tra Capuleti e Montecchi accaduta pocanzi, e prosegue: " L'odio ci dà molto da fare, ma ci dà anche più da fare l'amore. O tumultuoso

amore! O odio amoroso! O tutto nato di nulla! O leggerezza pesante! O seria vanità! O *caos* informe di deliziose visioni! Piuma di piombo, fumo lucente, fuoco gelato, salute inferma! sonno sempre desto che non è ciò che è! „ E appresso prosegue: “ L'amore è un fumo fatto di sospiri; purificato, è una fiamma che brilla agli occhi degli amanti; contrariato, è un mare che le loro lacrime ingrossano. Che cosa altro è l'amore? È la follia più ragionevole, una dolcezza che soffoca, un'amarezza vivificante „. Questo è pretto eufuismo, non c'è che dire; qui come in altri luoghi della sua immortale tragedia, lo Shakespeare paga il suo tributo al falso gusto del tempo: se non che, a parte ciò che ho osservato intorno alla diversa condizione d'animo dei personaggi che parlano questo falso linguaggio poetico, fra i versi e le antitesi del Groto e quelli e quelle dello Shakespeare c'è differenza: nel Groto non senti che la ricerca faticosa di una stucchevole affettazione; nello Shakespeare brilla l'ingegno e il pensiero.

Ma, dopo tutto, che cosa c'è di comune fra le antitesi del Groto e quelle dello Shakespeare, sì che possa affermarsi che l'uno è stato imitato dall'altro? Se le imitazioni dello Shakespeare dal Groto si riducessero a questa sola, o fossero tutte così, io mi permetterei di dubitare ch'egli avesse mai avuto conoscenza della tragedia del Cieco.

Dopo il racconto che Adriana fa alla nutrice degli amori suoi con Latino, ai quali il sacerdote della luna fa, come s'è detto, da mediatore e da messaggero, andando e venendo liberamente dal campo nemico alla città e dalla città al campo nemico, abbiamo altri racconti; il racconto del principio della battaglia fatto da Orontèa; poi il racconto della vit-

toria di Adrio, fatto da un messo; il quale narra qualmente nell'ardore della mischia un guerriero sconosciuto slanciossi ad attaccare Latino, che nel difendersi lo uccise. Questo sconosciuto guerriero era il fratello stesso d'Adriana; il quale morì raccomandando ai suoi la vendetta, e alla sorella che non desse la mano di sposa se non a chi le portasse in dote il capo dell'uccisore.

Al cominciare dell'atto secondo (siamo di notte) Latino va a fare la sua solita visita ad Adriana; egli s'aspetta d'essere da lei rimproverato perchè le ha ucciso il fratello; ed essa di fatto lo rimprovera, ma lui si difende così valorosamente con una orazione così lunga e così terribile che lei, forse contenta e riconoscente ch'egli abbia finito di difendersi, lo assolve; e allora ha luogo una lunga e affettuosa conversazione fra i due amanti, nella quale Latino dice ad Adriana che è venuto a tòr da lei l'ultima licenza, dovendo partire. E perchè la conversazione non sia meno che onesta, per rispetto al pubblico che la sta a sentire, la nutrice assiste ad essa dal principio alla fine. Questa osservazione (prego credere) non è mia, ma del dottor Bocchi, il quale scrive propriamente così: " la presenza costante di essa (della nutrice) ne assicura della onestà della conversazione (fra i due sposi) che il Groto foggìo affettuosa e tenera al sommo „. Il giorno che si avvicina divide gli sposi, e Latino parte, lasciando Adriana svenuta nelle braccia della nutrice.

Nell'atto terzo Orontèa annunzia alla figlia che il padre l'ha destinata sposa al figlio del re dei Sabini suo alleato. Adriana ricusa le nozze; il padre la rimprovera acerbamente, la minaccia di morte, ove non obbedisca; e si fanno i preparativi del matrimonio.

O nobil corpo, ov'hai mandato l'alma?...
 Ma dovunque sii gita, compagnia
 Farà l'alma mia a l'alma, il corpo al corpo.

.
 Non ci ebbe un letto vivi — ci avrà morti un sepolcro.
 Adriana! un amor bevuto abbiamo!
 Adriana! un velen berremo insieme....

Quando Latino non sa che altro si dire, ingoia il veleno che ha portato con sè: ed ecco che Adriana si risente: Latino si meraviglia, e domanda che è cotesto:

Avvien, dunque, che uscendo di me l'alma
 Va ad animar colei che tanto ell'ama?...

Adriana, risvegliatasi, sente che Latino si è avvelenato e vuol morire anche lei:

Ahimè! ch'egli si muore, io son qui sola!
 Come hai potuto dar la morte, o morte,
 A chi morte toglieva e dava vita?
 Come non ti cangiasti, o morte, in vita
 Presso la vita mia nel darle morte?

Orazio scrisse, ed è scritto, si può dire, sui boccali di Montelupo: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*; cioè se tu vuoi con l'arte della parola destare in me un sentimento, devi, mentre scrivi esser pieno tu stesso di quel sentimento, il quale allora soltanto si trasfonderà nella tua poesia, e allora soltanto avrà virtù di comunicarsi a me. Ora io raccomando ai miei lettori come doveva essere compreso dei sentimenti di Latino e di Adriana in quella situazione terribile e commovente chi era capace di metter loro in bocca le leziosaggini scempiate e gli sciagurati bisticci che i lettori hanno udito. Terminiamo.

Arriva il mago: Adriana con uno spillo, che avea nelle vesti, si trafigge il cuore. Dopo di che viene un messo a raccontare che Massenzio ha rotto le dighe delle acque, onde sovrasta alla città l'ultimo

la regina Orontèa è morta di dolore; e
è finita.

ria, di essa, cioè i fatti, non che il loro
gimento, sono, come già accennai, con-
vella di *Romeo e Giulietta*, come fu rac-
Da Porto e dal Bandello; salvo che il
a ebbe, come pure accennai, la poco
mutare quello che oggi si chiama l'am-
rlo volle dire sopprimerlo; e sopprimerlo
gliere alla storia de' due amanti vero-
aggiore interesse, toglierle ciò che nelle
ne, nelle traduzioni e nei rifacimenti di
ommedia del Lope de Vega, e sopra
rande tragedia dello Shakespeare, la fa

li fra il tumulto della città di Verona,
miglie dei Capuleti e dei Montecchi te-
itazione continua, alternando alle feste
le zuffe e le morti nelle pubbliche vie,
, a cui tutti i cittadini, dal principe al-
plano, s'interessavano; levare da questo
dievale la fatale e tragica passione di
Giulietta, per trasportarla nell'ambiente
orito di un tempo preistorico, fu cosa
venire in capo se non a un povero re-
atura non avea voluto dire che cosa è la

modificazioni fatte dal Groto alla no-
parte una conseguenza della prima, e
ppergìù la stessa entità. Enumeriamole

brevemente, e avremo con ciò veduto a che si riducano e qual valore abbiano le invenzioni del Cieco nella *Adriana*.

Il frate cristiano, che nella novella del Da Porto ha già una fisionomia, la quale disegnasi anche meglio in quella del Bandello, e che diventa un personaggio importantissimo nella tragedia dello Shakespeare, è, come abbiám visto, trasformato nella *Adriana* in un sacerdote della luna, che non desta nessun interesse. Il parente di Giulietta ucciso da Romeo, il violento Tebaldo, diventa un fratello di Adriana, che non compare mai sulla scena, e del quale si sa soltanto ch'è ucciso.

Un personaggio, che si può dire quasi inventato dal Groto, è la nutrice; la quale manca nel Da Porto, e si intravede appena nella novella del Bandello: ma la nutrice, che nella tragedia dello Shakespeare è una figura così viva e caratteristica, nell'*Adriana* non ha nessun carattere e ben poca importanza: tutta la parte di lei si riduce quasi nello stare a sentire gli sfoghi amorosi della sua padroncina, e nello assistere, per iscopo di moralità (secondo l'arguta osservazione del dottor Bocchi) all'ultimo colloquio di Adriana con Latino.

Ma nell'*Adriana* ci sono anche due personaggi d'intera invenzione del Cieco; il messo, che, secondo le regole della così detta tragedia classica moderna, viene a raccontare i fatti accaduti avanti il cominciare dell'azione drammatica, o fuori della scena; e il consigliere che predica pazienza al re Adrio per la creduta morte della figliuola. Di queste due creazioni del Groto lo Shakespeare, se pur le conobbe, non credè necessario di approfittarsi.

Finalmente, il Cieco fece morire di dolore la

tutti tre i detti critici; 3^a il discorso di frate Lorenzo a Giulietta per spiegarle gli effetti del narcotico, la cui somiglianza con quello del Mago ad Adriana fu notata dal Cooper Walker e dal Lloyd, e trascurata dal Klein, il quale tuttavia non potè ignorarla. Ora il Turri nella *Domenica letteraria* del 6 agosto 1882 scriveva: " Alcuni dei passi somigliantisi (cioè, delle imitazioni dello Shakespeare dal Groto) recò il Klein: due che sfuggirono a lui e che mi sembrano importanti, recherò io qui, insieme con un altro che potrebbe offrire il modo di conoscere donde traesse lo Shakespeare l'idea del noto contrasto tra il canto dell'usignolo e quello dell'allodola „. E dopo ciò riferiva tre luoghi, due dei quali erano nè più nè meno la scena del commiato e il discorso di frate Lorenzo, cioè due di quei medesimi indicati già dai critici stranieri. Forse il Turri nel 1882 non conosceva le imitazioni accennate dal Cooper Walker, e credè d'essere egli il primo a scoprire quella del discorso di frate Lorenzo già trovata dall'inglese più d'ottanta anni avanti. Avrebbe però il Turri fatto bene a dir chiaro che il terzo luogo da lui riferito era la scena del commiato, e ch'egli lo prendeva dal Klein. Così forse avrebbe risparmiato al dottor Bocchi l'errore di attribuire a lui la scoperta di quella imitazione. Il dottor Bocchi poi non fece che riferire i quattro luoghi trovati dai suoi predecessori, e notare qualche somiglianza di scene e situazioni fra la tragedia dello Shakespeare e quella del Groto; spendendo in questa opera molte parole e ingrossando stranamente la voce, per far credere alla moltiplicazione dei pani. Ma la moltiplicazione dei pani non avvenne; i quattro luoghi restarono quattro; e le somiglianze di scene e situazioni non cessarono di avere la loro ragione di

ROMEO E GIULIETTA.

a fonte comune alla quale i due scrittori
into.

sistema di critica mi pare un po' comico;
ta cioè quei commedianti che, dovendo
sulla scena un esercito e non avendo
o sei fantaccini, li fanno uscire da una
ntrare dall'altra. L'esercito passa, passa
ammirazione del volgo; e i fantaccini
e que' sei. Ma ciò che è permesso ai
ti che si trovano a corto di denari non
servir d'esempio alla critica che trovasi a
omenti.

ia del commiato nella tragedia dello Shake-
tori la conoscono già per il raffronto che
con la scena stessa nella novella del Ban-
lodata dal Montégut. Ma come essi cer-
do, inutilmente nel racconto del frate gli
la passione vera e il patetico straziante
shakespeariana, più inutilmente ancora li
ero nella scena del Groto.

:

o! se mi amate, non partite ancora.

.
.

È presso il far del giorno;
il rossignol che con noi desto
ioi geme fra' spini, e la rugiada
ianto nostro bagna l'erbe. (Ahi lasso!)
gete la faccia a l'Oriente:
incomincia a spuntar l'alba fuori
ndo un altro sol sovra la terra,
erò dal mio sol resterà vinto.
mè ch'io gelo: ahimè ch'io tremo tutta;
a è quell'ora ch'ogni mia dolcezza

Affatto stempra. Ahimè questa è quell'ora
Che m'insegna a saper che cosa è affanno.
O del mio ben nemica, avara notte,
Perchè sì ratto fuggi, corri, voli,
A sommerger te stessa e me nel mare,
Te ne l'Ibero e me nel mar del pianto?

È inutile proseguire la citazione, la quale farebbe sentire ai lettori dei versi non belli e che non hanno nessuna relazione con la scena dello Shakespeare. La relazione è tutta nei versi che ho riferiti, e si restringe a sei o sette versi in principio, che corrispondono a quattro o cinque, e non più, dello Shakespeare. Nello Shakespeare, come i lettori han veduto, Giulietta dice a Romeo: " Come! tu vuoi già partire? ma ancora non è giorno. Quello che hai sentito cantare era l'usignolo e non l'allodola „. E Romeo risponde: " Era l'allodola, annunziatrice del mattino, e non già l'usignolo. Vedi là quel chiarore a oriente? È il giorno che si drizza in punta di piedi sulle nebbiose cime della montagna. Io debbo partire e vivere, o restare e morire „.

Il Turri nella sua monografia sul Cieco d'Adria dice, in una nota: " La prova più sicura che lo Shakespeare abbia conosciuto e imitato il lavoro del Groto è questa: che la scena del commiato de' due amanti non si trova prima in nessuna delle novelle e dei poemetti che tolsero da queste l'argomento „. Ciò dicendo il Turri s'inganna, perchè la scena del commiato si trova benissimo nelle novelle e nei poemetti che da esse derivarono. Il Turri forse fu tratto in inganno dal Klein, il quale per altro non dice quello che dice lui, ma dice soltanto che *del rosignuolo e delle altre reminiscenze della scena del commiato nella tragedia dello Shakespeare non si trova*

Naturalmente con ciò non si vuol dire, prosegue il Crescini, che il gran tragico conoscesse la vecchia romanza; la medesima situazione inspira, se non lo stesso, almeno pensieri affini. Ad ogni modo nel luogo in discorso di *Giulietta e Romeo* io sento come un'eco dell'antica poesia, oitanica in ispecie ed occitanica, in cui è tutt'altro che infrequente il caso che l'alba e chi l'annunzia riescano molto incomodi ai felici amanti „.

Se non possiamo, anzi non dobbiamo, come pare al prof. Crescini, e pare anche a me, affermare che la allodola shakespeariana sia figliuola di quella della romanza francese, per qual ragione dovremo noi ammettere che il rosignuolo della *Giulietta e Romeo* discenda necessariamente da quello dell'*Adriana*? E notisi che il rosignuolo del Groto, nunzio dell'alba, non ha niente che fare con quello dello Shakespeare, per il quale nunzia dell'alba è la allodola, come nella romanza francese. Chi ci impedirà quindi di credere alla possibilità che la menzione del rosignuolo e della allodola nello Shakespeare sia pura invenzione dell'autore, o sia derivata da fonte a noi ignota, ma tutt'altra fonte che il Groto?

Nella scena del commiato, quando Romeo è disceso e sta per allontanarsi, Giulietta gli dice: “ Io ho bisogno d'aver tue nuove ad ogni ora del giorno, poichè in un minuto ci sono molti giorni: oh! a questo conto io sarò molto vecchia, prima che io rivegga il mio Romeo! „ Qui i commentatori eruditi annotano che lo Shakespeare ha imitato Ovidio, il quale nella prima delle *Eroidi* fa dire a Penelope:

Certe ego quae fueram, te discedente, puella,
Protinus ut redeas facta videbor anus.

«? dico io. — Ma non potrebbe anche essere pensiero fosse nato spontaneamente da sé dell'autore? Anzi, non era quasi naturale, data la tendenza del tempo e del concettosità, e dato il pensiero antecedente, pensiero concettoso del rapido invecchiare spontaneo? — Se si ripensa che gli uomini che mondo è mondo questa pazza fatica di scrivere i loro pensieri, si capisce subito possibile ci sia pensiero il quale non sia assime volte pensato e molte scritto. E noi, metter via la penna e smettere di scrivere l'erazione di dire qualche cosa di nuovo, ci a questo inutile giuoco di pazienza di cer-vazione dei pensieri altrui, e gongoliamo quando fra le gialle pagine di qualche stupido libro dimenticato troviamo un pen-espressione, una parola adoperata poi da amoso.

orso di frate Lorenzo a Giulietta nell'atto sonnifero si trova già nei novellieri italiani passò nell'*Adriana* del Groto e in tutti i stranieri che tradussero o rifecero in verso la novella italiana, cioè nel francese negli inglesi Painter e Brooke. Al Lloyd nel discorso nella tragedia dello Shakes-ia più somiglianza, cioè, per usare le sue le, *più coincidenza di espressione*, col cor-e discorso del mago ad Adriana nella el Groto, che non coi discorsi medesimi la del Painter e nel poema del Brooke. che non sono della opinione del Lloyd. i il passo nelle versioni dei diversi scrit- nè i lettori possano giudicare.

Comincio col Groto; poi, invece del Painter, che in questo luogo tradusse letteralmente il Boisteau, do la versione dello scrittore francese; indi passo al Brooke, di cui do una traduzione letterale, e finisco con lo Shakespeare.

Nel Groto il mago offrendo una polvere ad Adriana le dice:

Questa beendo voi coll'acqua cruda,
Darà principio a lavorar fra un poco,
E vi addormenterà sì immota e fissa
E d'ogni senso renderà sì priva,
Il calor naturale, il color vivo
E lo spirar vi torrà sì, che i polsi
(In cui è il testimonio de la vita)
Immobili staran senza dar colpo,
Che alcun per dotto fisico che sia
Non potrà giudicarvi altro che morta.

Noto che anche nelle novelle italiane frate Lorenzo dà una polvere a Giulietta, e nella novella del Da Porto le dice: " Togli questa polvere, e quando ti parrà... insieme con acqua cruda senza tema la beverai; chè... comincerà operare „. E poco innanzi parlandole della virtù di essa polvere le avea detto: " Per quarantott'ore... ti farà in guisa dormire, che ogni uomo per gran medico ch'egli sia, non ti giudicherà mai altro che morta „. Anche nel Bandello c'è l'accento ai medici, e di più al polso: " se... tutta la scuola dei più eccellenti medici... ti vedessero e ti toccassero il polso, tutti ad una voce morta ti giudicheranno „.

Nel Boisteau non si parla di polvere, ma di una ampolla; modificazione che passa dal francese negli scrittori inglesi, ed è accolta dallo Shakespeare.

ROMEO E GIULIETTA.

asso del Boisteau. " Voilà une fiole que
a quelle tu garderas comme ton propre
ir dont le jour suivant seront tes épou-
matin avant jour, tu l'empliras d'eau
qui est contenu dedans, et lors tu sen-
ant sommeil, lequel glissant peu à peu
parties de ton corps, les contraindra
es demeureront immobiles, et sans faire
nés offices, perdront leurs naturels sen-
emeureras en telle extase, l'espace de
es pour le moins sans aucun pouls ou
erceptible „.

l Brooke, la cui derivazione dallo scrit-
mi pare evidente. " Prendi questa pic-
e tienla (cara) come il tuo occhio, e
matrimonio, innanzi che il sole rischiari
a d'acqua fino all'orlo, poi bevila, e tu
utte le vene e le membra un piacevole
re, e alfine distendersi lungamente per
di te, da ogni parte ritrarsi tutta la
forza; così senza moto inerti le tue
erano, nè il polso andrà, nè il cuore
o cavo petto, ma tu giacerai come colei
una estasi „.

lmente lo Shakespeare.

sarai in letto, prendi questa ampolla,
listillato liquore; immediatamente scor-
e le tue vene un freddo e letargico
so non riterrà il naturale suo moto, ma
on calore, non respiro attesteranno che
se delle tue labbra e delle tue guance
come livida cenere; le finestre de' tuoi
ranno, come quando la morte le chiude
a vita; ogni parte (di te) priva d'agi-

lità e d'azione, diventerà rigida e dura e fredda come la morte „.

Senza dubbio, il passo dello Shakespeare si rassomiglia a quello del Groto, come era inevitabile, data la identità dell'argomento e della situazione; ma i lettori converranno, credo, con me, che si rassomiglia anche maggiormente a quelli del Boisteau e del Brooke. Lo Shakespeare comincia come essi, *Prendi quest'ampolla*; la circostanza del medico, che è in tutti gli scrittori italiani, e manca nel Boisteau e nel Brooke, manca anche nello Shakespeare: la circostanza del polso, che è nel Bandello e nel Groto, si trova sì nello Shakespeare, ma ci si trova perchè si trova anche nel Boisteau e nel Brooke: e lo scorrere della bevanda per entro le viscere e produrvi il letargo è descritto dallo Shakespeare in modo più somigliante al Boisteau e al Brooke che non al Groto. Le altre circostanze della descrizione shakespeariana che non si trovano nel Boisteau e nel Brooke, non si trovano nè anche nel Groto; tali, ad esempio, quella delle rose delle labbra e delle guancie, che appassiranno come *livida cenere*, la quale trovasi in una poesia del Churchyard, da cui lo Shakespeare la prese, se pure non fu il Churchyard quegli che la prese dallo Shakespeare (giacchè i due poeti furono contemporanei), e quella delle finestre degli occhi, che dobbiamo credere il poeta traesse dalla sua testa, giacchè i commentatori non ci dicono niente in proposito.

Eccoci all'ultima imitazione, quella scoperta dal Turri. Si rammentano i lettori quando, al principio del secondo atto dell'*Adriana*, Latino va di notte a trovare la sposa? Trova aperto l'uscio del giardino, entra, e mentre aspetta, gli par di sentire che qualcuno si appressa, e dice:

ROMEO E GIULIETTA.

e par ch'io senta aprir la porta,
qual meglio chiamar posso oriente:
co spunta il mio sol, cinto di nubi
mezzanotte! mira come gli astri
n loco al lume suo smarriti in vista,
me stan l'aure a vagheggiarlo intente!

tragedia dello Shakespeare, alla scena se-
atto secondo, Romeo, entrato nel giardino
ti, vedendo Giulietta apparire alla fine-
" Ma, silenzio! qual luce spunta da quella
quello è l'oriente, e Giulietta è il sole! —
il sole, e uccidi l'invidiosa luna, che è già
pallida di dolore, perchè tu, sua ancella,
più bella di lei „.

nigianza in questo luogo si riduce tutta
ido verso shakespeariano " It is the east
is the sun „ (quello è l'oriente, ed è Giulietta
a non si può negare che la somiglianza è
rattasi di due amanti, che in una mede-
zione esprimono con la medesima imma-
desimo fatto, cioè il mostrarsi a loro della
ta. Se non che si può osservare che certe
nella poesia di certi tempi essendo molto
on è difficile che in una medesima situa-
resentino spontaneamente a poeti diversi,
'uno sappia dell'altro. C'è di più: un com-
inglese, il Douce, nota che il verso sha-
o " It is the east and Juliet is the sun „,
ta intera la scena seconda dell'atto secondo
dia dello Shakespeare, è imitata da una
latina intitolata *Labyrinthus*, commedia che
entata al cospetto di Giacomo I a Cam-
ne per movimento e invenzione non è stata
udizio del dotto critico, superata. Nella

scena quarta dell'atto terzo, dice il Douce, due amanti s'incontrano di notte, e il Romeo della commedia latina dice alla sua donna: " Quid mihi noctem commemoras, mea salus? Splendens nunc subito illuxit dies, ubi tu primum, mea lux, oculorum radiis hasce dispulisti tenebras „. Tuttavia non si può disconoscere che, se la immagine nei tre scrittori è la stessa, l'espressione, nel verso dello Shakespeare, è più somigliante a quella del Groto che non a quella dello scrittore latino. Che se mettesse il conto di sfoggiare una facile erudizione, anche qui si potrebbe risalire di anello in anello più su, fino all'epigramma di Quinto Catulo per Roscio, che Cicerone ci ha conservato:

Constiteram exorientem Auroram forte salutans,
Quum subito a laeva Roscius exoritur.

Pace mihi liceat, caelestes, dicere vestra
Mortalis visus pulchrior esse deo.

Si potrebbe, dico, risalire; ma con quanto vantaggio vero?

Concludiamo. Prese a una a una, le imitazioni shakespeariane dal Groto, che son venuto esaminando, mi paiono abbastanza contestabili, tanto che capisco benissimo come il White chiami molto magri gli argomenti sopra i quali il Cooper Walker fondò la supposizione che lo Shakespeare avesse avuto conoscenza della tragedia del Groto; ma tutte insieme, specie coll'aggiunta dell'ultima, mi sembrano giustificare almeno il dubbio che l'*Adriana* del Cieco non fosse sconosciuta al grande tragico inglese.

PARTE SECONDA

I.

o e come la pietosa storia di Romeo e
passò dalla nostra nelle letterature stra-

prima parte di questo scritto, esaminando le
dello Shakespeare dall'*Adriana* del Groto,
uno scrittore francese, Pietro Boisteau, e
i, Arturo Brooke e Guglielmo Painter, che
letterariamente la storia di Romeo e Giu-
lia del gran tragico inglese; ed accettando
rvazioni (che ivi sarebbero state fuori di
inione più comune fra i critici shakespea-
cioè il Brooke e il Painter abbiano attinto
au, parlai degli scritti de' due inglesi come
alla novella dello scrittore francese. Co-
risposta alla mia domanda è bell'e fatta:
ese Boisteau fu quegli che prese dall'Italia
prima in Francia, poi in Inghilterra, la sto-
i amanti veronesi. — Ma questa risposta
osta piena e soddisfacente?

mo.

lo i critici dello Shakespeare, il primo a
opo gli italiani la storia di Romeo e Giu-

lietta fu dunque Pietro Boisteau; il quale tradusse, o meglio rifece, dicono essi, verso il 1560, la novella italiana del Bandello, e la pubblicò nelle *Histoires tragiques* del Belleforest, con questo titolo: *Troisième histoire tragique, extraite des oeuvres italiennes de Bandel et mise en langue française par Pierre Boisteau, surnommé Launay*.

Ma... (in tutte le cose c'è qualche *ma*, e nella critica letteraria ce n'è un visibilio) ma uno scrittore inglese, il White, ci fa sapere che delle *Histoires tragiques* del Belleforest non si trova una edizione anteriore al 1580; non solo non si trova, ma non si trova in nessun luogo notizia che tale edizione abbia esistito. A lui almeno, per quante ricerche abbia fatte, non è riuscito trovare nè l'edizione, nè la notizia di essa. Il titolo della sola edizione delle *Histoires tragiques* di cui il White poté avere conoscenza è questo: *Histoires tragiques extraites des oeuvres italiennes de Bandel, et mises en langue française: le six 1^{res}, par F. Boisteau surnommé Launay et les suivantes par Fr. de Belleforest. Paris, Jean de Bordeaux, 1580, 7 vols. 16.*

Diciamo subito che il dubbio sollevato dal White non ha gran valore di fronte agli argomenti dai quali i critici shakespeariani han dedotto che il Boisteau componesse e pubblicasse la sua novella intorno al 1560. Se una edizione delle *Histoires tragiques* anteriore al 1580 non si trova oggi, e non se ne trova nemmeno notizia, ciò non vuol dire che non abbia esistito. Può benissimo darsi che quella prima edizione, o quelle prime edizioni, se furono più d'una (sia di tutta la raccolta delle *Histoires tragiques*, sia delle sole novelle del Boisteau), sieno andate disperse e distrutte, senza che sia rimasta in nessuna parte memoria o vestigio di esse. Il fatto è non solo pos-

più naturale che a prima vista non sembri.ografia e la critica storica, che sono tante nostre letterature decrepite, non esiste una letteratura inglese ancor giovane del seimosesto; e i libri, specialmente quelli del come le novelle e i drammi popolari, non si no con molta cura, non si raccoglievano bliche biblioteche per conservarli, come si allo studio dei futuri eruditi. I libri, quando atto l'ufficio loro, di dilettere la gente per erano stati composti, avean fatto tutto; e, una generazione all'altra i gusti mutavano, e avean dilettrato gli avi ed i padri dovengono e volentieri inutili pei nipoti e pei andavano quindi, come tutta la roba inuamente dispersi e distrutti.

uali sono gli argomenti sui quali si fondaione dei critici, che il Boisteau scrivesseasse per la prima volta la sua novella in-1560? — Ecco. Arturo Brooke compose e nel 1562 pei tipi di Riccardo Tottel un poema o titolo, che, secondo l'uso del tempo, era il libraio: *La tragica istoria di Romeo e Giu-tenente un raro esempio di vera costanza, connsigli e pratiche di un vecchio frate, e il loro ltato*. Il poema del Brooke ebbe una seconda per opera dello stesso Tottel, nel 1582. Nel), e precisamente nel 1567, Guglielmo Painter ra nel volume secondo del suo *Palazzo del Palace of pleasure*) una novella col semplice *meo e Giulietta*.

onde avevano tratto, il Brooke il suo poema, iter la sua novella? — Affermò prima lo ed il Malone e il Collier ripeterono, che

tanto il Brooke quanto il Painter trassero, quegli il suo poema, questi la sua novella, dalla novella francese del Boisteau; che anzi il Painter non fece altro che tradurre il Boisteau. L'autorità del Malone e del Collier, ricercatori pazienti e accurati di tutto ciò che concerne le opere dello Shakespeare, le rassomiglianze grandi fra il poema del Brooke e la novella del Boisteau, specialmente nelle parti in cui l'uno e l'altra differiscono dalle novelle italiane, e i caratteri, che la novella del Painter ha, di vera e propria traduzione dal Boisteau, dànno (non si può negare) un gran peso alla affermazione dello Steevens. Quindi la necessità, ove si accetti l'opinione di lui, di riportare ad una data anteriore al 1562 la composizione e pubblicazione della novella del Boisteau, e di supporre perduta la prima o le prime edizioni di essa anteriori al 1580.

È vero che la storia di Romeo e Giulietta era nella seconda metà del secolo decimosesto, specie negli anni fra il 1560 e il 1580, popolarissima in Inghilterra; e niente ci vieta di supporre che altre versioni di essa, indipendenti da quella del Boisteau, corressero tra il popolo, versioni diverse, e procedenti forse direttamente da fonti italiane. (Le relazioni fra l'Inghilterra e l'Italia, e l'influenza di questa su quella, nella vita, nei costumi, nelle lettere, erano a quel tempo grandissime). Ed è altresì vero che il Brooke, nell'*Avviso al lettore*, che precede il suo poema, parla di un dramma su Romeo e Giulietta da lui veduto rappresentare, e non parla della novella del Boisteau nè di altri scritti su quell'argomento; tanto che parrebbe ragionevole supporre che da quel dramma, piuttosto che da un altro scritto che non nomina, avesse egli tratto l'ispirazione e la materia al suo

Benchè io abbia veduto, scrive il Brooke, soggetto prodotto ultimamente sulla scena per lode di quella alla quale io possa aspirando là svolto meglio che non possa svolgere tuttavia la stessa materia, scritta come è, re ad un effetto egualmente buono „.

questo dramma anteriore al 1562, della cui fa fede il Brooke, è molto probabile che ce anche qualcun altro, come crede il Collier; fossero altri antichi scritti su Romeo e Giulietta tutti dovettero, insieme con quei drammi, perduti. Le parole stesse del Brooke da me mostrano, se non m'inganno, che, al tempo egli scrisse, la storia dei due amanti vera già tanto diffusa in Inghilterra, da non porre che tale diffusione fosse unicamente in un libro in lingua straniera, scritto allora come la novella del Boisteau. Se quella più letteratura inglese su Romeo e Giulietta potesse o in parte rivivere, chi sa che forse l'opinione dello Steevens circa la derivazione del Brooke e della novella del Painter dalla francese del Boisteau non ne rimanesse un po' più sicura! Ma finchè questo non avvenga (e sarà facile che avvenga), i critici sono nel loro diritto di dedurre dalle somiglianze fra il poema e la novella del Boisteau, che quello sia derivato da questa, e dalle somiglianze anche maggiori fra la novella del Painter e quella del Boisteau, che questa abbia tradotto dal francese, come quest'ultima dall'italiano.

Le congetture sono state fatte dai critici in favore della antica tragedia su Romeo e Giulietta da parte del Brooke; fra le altre anche questa, che

la detta tragedia fosse una traduzione o un raffazzonamento dell'*Adriana* del Groto, stata portata manoscritta in Inghilterra. Una tale supposizione pare a me affatto priva di fondamento. Ammettiamo pure che il Groto scrivesse l'*Adriana* a 19 anni, nel 1560, come affermano i suoi recenti biografi. Non è un po' strano che la tragedia, appena scritta andasse in Inghilterra, e che di questo fatto non rimanesse poi nessun vestigio nelle memorie che si riferiscono alla vita del Cieco? Ma, a parte ciò, il Brooke parla evidentemente di una tragedia il cui argomento dovette essere il fatto genuino dei due amanti veronesi, non la trasformazione di esso operata dal Groto. Questa considerazione, taglia, mi pare, la testa al toro, mostrando la insussistenza della supposizione alla quale ho accennato.

Si capisce che quando s'è ammesso che lo Shakespeare abbia o poco o molto imitato dall'*Adriana*, bisogna ammettere anche che l'*Adriana* sia andata in Inghilterra, giacchè è molto dubbio che lo Shakespeare sia mai stato in Italia. Ma a me, che se non mi sento di affermare certissime le imitazioni dello Shakespeare dal Groto, non mi sento nemmeno di negarle assolutamente, pare più probabile che l'*Adriana*, se andò in Inghilterra, ci andasse stampata, cioè dopo il 1578, che non manoscritta, cioè avanti il 1562. Per spiegare le imitazioni dello Shakespeare, che compose la sua tragedia *Romeo e Giulietta* tra il 1591 e il 1596, non c'è affatto bisogno di supporre che l'*Adriana* andasse in Inghilterra quando il poeta inglese non era ancora nato. È anzi molto più ragionevole l'altra supposizione.

Sarebbe poi supremamente ridicolo voler fare del Cieco di Adria il portatore in Inghilterra della

Romeo e Giulietta, quando nella tragedia di Shakespeare si leggono perfino i nomi dei due amanti veronesi. Il primo autore di quella storia in Inghilterra, per quel che s'è detto, ragione di cui sia stato il Boisteau. Posto ch'egli non sia stato, perchè non potremmo credere che fossero suoi i novellieri italiani? E la storia non era stata divulgata in Inghilterra oralmente prima che scritta, quando, proprio nel Veneto, concorrevano ogni anno tanti scolari inermi, come dicevano, una *nazione*? Non che un rozzo autore del teatro popolare, atteso alla tradizione orale, averla fatta soggetto di un dramma prima che in Inghilterra arrivassero le stampe del Boisteau o del Bandello? E non poteva essere il dramma veduto dal Brooke? Chiedo scusa di queste supposizioni che, per quanto mi sembrano assurde.

II.

Li scritti intorno a Romeo e Giulietta di Shakespeare non hanno oggimai quasi più che di documenti letterari illustranti il poeta inglese. Le novelle del Bandello, tanto in voga al tempo loro, oggi hanno pochi lettori, e da molti anni non si ristampano più. L'edizione è quella del Pomba (nella raccolta dei novellieri) della metà del secolo. Le nostre scuole, i nostri giovinetti leggono, invece delle novelle italiane (e pure ce n'è delle piacevoli e belle) i romanzi dello Zola. Oggi (diciamolo pure) si fa un po' di meraviglia in Italia sentire

il Montegut lodare, come loda, il nostro novellatore del secolo decimosesto. La novella di lui più conosciuta e più spesso citata tra noi è quella di Romeo e Giulietta, in grazia appunto dello Shakespeare.

Anche peggior sorte del Bandello ebbe il Boisteau in Francia, le cui novelle dopo il secolo decimosesto non furono mai ristampate. Fu ristampata solo, nel 1860, la novella di Romeo e Giulietta, in appendice alla traduzione che della tragedia dello Shakespeare fece François Victor Hugo; il quale ristampanola dolevasi che il vecchio scrittore fosse troppo dimenticato dai suoi compatrioti. E veramente la novella del Boisteau, scritta con certa ingenuità e vivezza, e con una abbondanza di linguaggio e di particolari che supera quasi quella del Bandello, si legge anche oggi volentieri. Aggiungasi ch'egli non è un puro e semplice traduttore, ma rifà in molte parti liberamente la novella italiana, aggiungendo e modificando: e tali aggiunte e modificazioni sono ciò che, agli occhi dei critici, forma il merito principale del narratore francese, perchè alcune di esse ebbero l'onore di passare nella tragedia dello Shakespeare.

François Victor Hugo fa un merito particolare allo scrittore francese d'aver introdotto nella novella un personaggio di sua invenzione, lo speciale che vende il veleno a Romeo, quando questi, avuta la notizia della morte di Giulietta, delibera di andare a uccidersi sulla tomba di lei. I novellieri italiani a questo punto dicono semplicemente che Romeo, preso con sè un potente veleno, se ne andò a Verona. Il traduttore francese aggiunge questa scena, che riferisco per intero.

“ Il (Romeo) part de sa chambre..., puis il s'en va par tous les cantons de la ville, chercher s'il

ouver remède propre à son mal. Et ayant
autres la boutique d'un apothicaire assez
e de boîtes et autres choses requises à
pensa lors en lui-même que l'extrême
u maitre le ferait volontiers consentir à
étendait lui demander. Et après l'avoir
, lui dit en secret:

aitre, voila cinquante ducats que je vous
ne delivrez quelque violente poison, la-
n quart d'heure fasse mourir celui qui en

malheureux, vaincu d'avarice, lui accorda
demandait, et feignant lui donner quelque
cine devant les gens, lui prépare soudai-
venin, puis lui dit tout bas:

onseigneur, je vous en donne plus que
in, car il n'en faut que la moitié pour
r en une heure le plus robuste homme du

siamo che in questa scena non c'è niente
ario nè come invenzione nè come rappre-
Il personaggio dello speziale non ha niente
are; è uno speziale povero e avaro, che
elena perchè ha sete di quattrini, e basta;
mpira da lui il veleno come avrebbe com-
altra bottega qualunque un'altra merce
proibita: in tutta la scena descritta con
stanza semplici, per non dire sbiaditi, non
caratteristico che quell'aria di mistero
Romeo domanda e lo speziale gli vende
che cosa sta dunque il merito di essa? —
i essa sta tutto nell'aver suggerito allo
e quest'altra scena meravigliosa.

ROMEO (*picchiando alla porta dello speziale*) — Olà! speziale!

SPEZIALE. Chi chiama così forte?

ROMEO. Vien qua, uomo. Io veggo che tu sei povero; ecoti quaranta ducati: dammi una dose di veleno, ma così potente, che appena sparsosi per le vene faccia cader morto l'uomo stanco di vivere che lo abbia preso, e cacci fuori del corpo lo spirito con tanta violenza e rapidità, con quanta l'infiammata polvere esce fuori dalle fatali viscere del cannone!

SPEZIALE. Io ho di questi veleni micidiali; ma la legge di Mantova punisce di morte chi li vende.

ROMEO. Come! Tu sei così ignudo di tutto e così pieno di miseria, e hai paura di morire? La fame è sulle tue guancie, il bisogno e i patimenti agonizzano ne' tuoi occhi, il disgusto e la povertà penzolano dalle tue spalle; il mondo non ti è amico, e la sua legge nemmeno: il mondo non ha fatto la sua legge per arricchirti. Viola dunque la legge del mondo, e prendi qua, se vuoi non esser più povero.

SPEZIALE. La mia povertà acconsente, ma non la volontà.

ROMEO. Io pago la tua povertà e non la volontà.

SPEZIALE. Ebbene: mettete questo in un liquido a piacer vostro, e bevete: se anche aveste la forza di venti uomini, sarete spacciato immediatamente.

ROMEO. Eccoti il tuo oro: questo è un veleno peggiore alle anime degli uomini, e commette in questo odioso mondo più assassinii che non le povere misture che ti è proibito di vendere: non sei tu che vendi a me il veleno, sono io che lo vendo a te. Addio: comprati da mangiare e ingrassa. — Vieni, o cordiale, e non veleno: andiamo alla tomba di Giulietta: là io ho bisogno di te.

Le modificazioni più importanti fatte dal Boisteau alla novella italiana sono due. La prima è nel punto quando Giulietta, dopo i rimproveri e le minacce del padre perchè essa ricusa di sposare il conte Paride, ritiratasi nelle sue stanze scrive a Romeo per avvisarlo del terribile frangente in cui si

...e che verrà a prenderla per menarla con sè a
va. Il Boisteau ha soppresso questo incidente,
o che Romeo ignori sino alla fine il pericolo
la sua sposa è minacciata. La seconda modi-
ne è nella scena della morte dei due amanti.
scritti dei novellieri italiani Giulietta si desta
o letargo quando Romeo ha già preso il veleno,
n è ancora morto: e così i due amanti hanno,
di morire, la consolazione suprema di rivedersi,
si un ultimo bacio: il novelliere francese negò
questa consolazione: nella novella di lui Giulietta
ta quando Romeo è già morto. Ambedue queste
cazioni si ritrovano nella tragedia dello Sha-
ure; ciò che fa il maggiore elogio del Boisteau.
Il poema del Brooke e alla novella del Painter
toccata in Inghilterra sorte molto migliore
lla che toccò agli scritti italiani su Romeo e
tta in Italia, e di quella che in Francia al Boi-
Di quelle opere inglesi non si fa stima in In-
ra, se non in quanto contribuirono alla tra-
dello Shakespeare: e, generalmente parlando,
studiano che per cotesta ragione. Il poema
ooke è giudicato da alcuni critici anche come
d'arte, ma giudicato molto diversamente. I
tra questi lo Schlegel, il Campbell, il Singer)
ordano a dirne male, a chiamarlo rozzo, pe-
farraginoso, noioso. Bastino per saggio di questi
alcune parole del Singer: " Nota lo Schlegel,
il Singer, non potervi essere niente di più dif-
noioso di quella storia rimata che lo Shake-
, meraviglioso alchimista, seppe col suo genio
rmare in un'opera bella ed eccellente. Niente
fuorchè il piacere di osservare una tale trasfor-

mazione, soggiunge il critico, può compensarci della fatica di leggere un poema di oltre tremila giambici di sei o sette piedi, il quale, rispetto a tuttociò che nella tragedia dello Shakespeare ci diverte, ci commuove, ci trasporta, è come un semplice foglio di carta bianca. Quale enorme lavoro di eliminazione e di purificazione ci dovette volere prima di spirare la vita in quella massa informe! Lo Shakespeare seppe, come per incanto, trasformare la lettera nello spirito, seppe, degli sgorbi di un imbianchino, fare un capolavoro di poesia „.

In opposizione a questo severo giudizio, odasi uno dei difensori del Brooke. “ I commentatori (dello Shakespeare), scrive il Verplanck, sono stati ingiusti col Brooke. Il poema di lui è stato trattato come una composizione grossolana e inelegante; tanto che si considera come una specie di merito per un critico shakespeariano l'assoggettarsi all'improba fatica di leggerlo. Il Campbell lo chiama con dispregio — uno stupido poema inglese di quattromila versi. — Ma, superate le prime difficoltà del metro e della lingua, il lettore troverà in esso un poema di gran potenza e bellezza. La narrazione è chiara, e quasi piena di interesse quanto lo stesso dramma; i caratteri sono vivamente dipinti, le descrizioni graziose e poetiche. Lo Shakespeare stesso (le cui pitture sono immensamente più vive) non descrive con maggior precisione del nostro poeta quel cambiamento nello appassionato carattere di Giulietta, che il Campbell pensa non essere stato concepito da nessuno di quanti narrarono la storia dei due amanti veronesi prima del gran tragico inglese. Intendo parlare del passaggio di Giulietta dalla fanciullesca fiducia nella altrui simpatia alla affermazione della sua superio-

ella maestà della sua disperazione. La lingua
 è anche più antica di quella con la quale
 familiarità i lettori dello Shakespeare e de' con-
 tanei di lui; ed è per giunta oscurata da affet-
 ti un inglese anche più antiquato, come quello
 penser. Il metro riesce inusitato e sgradevole
 i moderni, composto com'è di versi alternati
 ci e quattordici sillabe, con a quando a quando
 laba di più, che accresce la ridondanza del
 già ridondante, un ritmo che per gli orecchi
 è associato principalmente con le composi-
 i soggetto scherzevole od umile. Con tutti
 accidentali svantaggi per un lettore moderno,
 ha per di più il reale difetto di partecipare
 del tempo nella stravaganza delle immagini e
 ozzezza della frase. Tuttavia esso è, nonostante
 etti, un nobile poema, che se fosse sceso a
 l'antichità sotto l'egida di un gran nome, o se
 tato riscritto nei tempi moderni dal Pope o
 mpbell, non avrebbe bisogno di difesa o di

Verplanck non è solo a giudicare favorevol-
 il poema del Brooke. Anche l'Hudson, dopo
 osservato che fra esso e la tragedia dello Sha-
 re c'è stretta parentela, che, oltre una gene-
 miglianza nella materia e nell'ordine dei fatti,
 rie somiglianze di espressione attestano am-
 te l'uso considerevole che lo Shakespeare fece
 poema, dice: " Forse io debbo aggiungere che
 a sentimento, immagini e versificazione, il
 è assai notevole; e, preso nell'insieme, può
 rarsi come uno dei migliori saggi che noi ab-
 li letteratura popolare di quel periodo; essendo
 di nota non tanto perchè riproduce i difetti

del tempo, quanto perchè si solleva al di sopra di essi „. In questo elogio dell'Hudson noi abbiamo qualche cosa di più che nello stesso Verplanck; qualche cosa cioè che nega, od attenua grandemente, i difetti che il Verplanck, pur lodando il vecchio poeta, riconosce nell'opera di lui. E dopo ciò chi crede ancora alla critica estetica, ricorra, se ha coraggio, al giudizio dei critici per sapere se un'opera d'arte è buona, o mediocre, o cattiva.

Io non rientrerò qui nella questione, se il poema del Brooke sia veramente derivato dalla novella del Boisteau, come generalmente si crede, o da altre fonti oggi perdute. Accennai i miei dubbi in questo proposito, e le ragioni di essi; ma non debbo tacere che le più importanti modificazioni recate dal Boisteau alla novella italiana si ritrovano così nel poema del Brooke, come nella novella del Painter; ciò che naturalmente è un argomento molto forte in favore della loro derivazione dalla novella francese.

III.

Poichè i documenti che rimangono del passaggio della storia di Romeo e Giulietta dalla letteratura nostra nella francese e nella inglese non sono probabilmente che una piccola parte di quelli che esistono; e poichè probabilmente a quei documenti letterari è da aggiungere la tradizione orale; noi non possiamo dire d'aver dato, per quanto concerne la Francia e l'Inghilterra, una risposta piena e soddisfacente alla domanda con la quale incominciammo la seconda parte di questo studio; non possiamo dire di aver seguito passo passo il cammino che la storia

amici e compagni di teatro del poeta inglese, e e Condell, che pubblicarono la prima edimpiuta de' drammi di lui, la famosa edizione del 1623, affermano che il poeta mandava o i suoi manoscritti senza una cancellatura; prova, secondo loro, che egli scriveva le opere lena, con una straordinaria facilità. Qualunte di vero sia in ciò, una cosa è certa; che speare non solo non fu un improvvisatore mi come Lope de Vega, il quale era capace re un lungo dramma in cinque giorni, ma fu ttore meditato, che corresse con molta cura sue, e talvolta le rifece di sana pianta. Un di ciò è, come abbiamo visto, la sua tra- *omeo e Giulietta*. Anche ammesso quello che François Victor Hugo, con argomenti che cono di persuadermi, che cioè i trentasette che possediamo dello Shakespeare non siano elli ch'egli compose, e che alcuni siano anduti, questi drammi perduti non possono ad do esser molti; cinque, dieci, quindici al più; nel periodo da venti a venticinque anni, durò la professione di scrittore drammatico akespeare, egli non avrebbe scritto in media ue drammi l'anno; ciò che ci è confermato testimonianze. Da questo alla facilità di Lope i ci corre, mi pare, non poco.

vita dello Shakespeare, salvo le angustie della , che egli dovè in qualche momento provare, forse i piaceri e i dolori di qualche passione , intorno alla quale sappiamo qualche cosa sonetti, fu la vita regolata ed oscura del- pratico, che lavora e guadagna per assicu- è e ai suoi una esistenza comoda e tranquilla,

che cerca d'impiegar bene i denari frutto del suo lavoro, e che non è niente affatto disposto a lasciarsi mangiare da nessuno. Uomo piacevole, cortese e di buona compagnia, Guglielmo Shakespeare è sempre disposto a render servizio altrui, quando può; ma se chi gli deve danaro non è esatto nel sodisfare ai suoi impegni, egli non fa complimenti, gli manda a casa la citazione e l'usciera.

Da ragazzo, quando il padre suo era abbastanza agiato, andò a scuola, come tutti i ragazzi della sua condizione, a studiare un po' di latino; ma di lui non si raccontano miracoli di nessun genere; pare ch'ei fosse su per giù uno scolaro come tutti gli altri. Quando la famiglia si trovò in istrettezze, il padre lo levò da scuola prima che finisse gli studi, e lo mise a bottega. Poi, giovine ancora, Guglielmo si innamorò di una donna che aveva alcuni anni più di lui, e la sposò, e n'ebbe figliuoli; poi, stretto, pare, dal bisogno, lasciò a casa la famiglia e andò a Londra a cercar fortuna, e si adattò ai primi umili uffici che gli capitarono presso una compagnia di commedianti; poi si fece attore, poi raffazzonatore di drammi altrui, poi scrittore; e in tutto queste occupazioni portò la serenità e la rettitudine di un'anima grande, a cui il lavoro è bisogno a un tempo e dovere, a cui nessun lavoro è spregevole, se fatto a scopo di onesto guadagno. Egli scrisse de' drammi, come avrebbe fatto un'altra professione qualunque; e nello scriverli ci mise tutto sè stesso, cioè tutta la potenza e la rettitudine del suo ingegno, come l'avrebbe messa in un altro lavoro qualunque; egli fu veramente, e per eccellenza, il grande artiere descritto dal Carducci nella poesia che chiude il volume delle *Rime nuove*.

Quando coi drammi ebbe guadagnato quanto gli parve bastare ai bisogni suoi e della famiglia, lo Shakespeare lasciò il teatro, e si ritrasse al suo paese a passarvi in pace fra i suoi gli anni che gli restavano da vivere. Tutta la vita del gran poeta fu semplice; tutte le azioni sue furono indirizzate ad un fine, e informate alla rettitudine e serietà che sono le caratteristiche del popolo inglese.

La vita di Lope de Vega fu invece molto singolare ed avventurosa. Della fanciullezza di lui si narrano cose mirabili. A cinque anni leggeva il latino come lo spagnuolo; componeva poesie prima di avere imparato a scrivere, e dava mezza la sua colazione ai ragazzi più grandi di lui perchè glie le scrivessero mentre egli le componeva. A quattordici anni scappò di collegio per desiderio di viaggiare e vedere il mondo; a quindici servì come semplice soldato e combattè contro i Portoghesi a Terceira; a diciassette si innamorò; poco dopo prese moglie, ebbe un duello, nel quale ferì il suo avversario, e fu messo in prigione. Commutatagli la prigione nell'esilio, stette parecchi anni a Valenza. Tornato a Madrid, perdè dopo un anno la moglie; e benchè da viva le avesse dato gravi e giuste cagioni di gelosia, pianse molto la morte di lei, e pel dolore si fece di nuovo soldato. Prese parte alla guerra contro gli Inglesi nel 1588: e quando l'*invincibile armata* fu vinta, se ne tornò a Madrid; si ammogliò di nuovo; ebbe un figlio, che gli morì a sette anni; e un anno dopo il figliuolo perdè anche la moglie. Addolorato da queste due morti, cercò, pare, conforto alla sua afflizione in un libero amore, dal quale ebbe due figli naturali, che amò teneramente. Dopo tante avventure, sentendo avvicinarsi la vecchiaia, si volse alla religione,

e fattosi prete, nel 1609, consacrò gli ultimi ventisei anni della sua vita al servizio della chiesa spagnuola. Tuttavia trovò modo di scrivere in cotesti ventisei anni la maggior parte delle sue produzioni drammatiche.

Nato nel 1562, due anni prima dello Shakespeare, Lope de Vega cominciò a scrivere pel teatro qualche anno avanti di lui, cioè intorno al 1586; e nel 1590, quando lo Shakespeare cominciava a fare le sue prime armi, era già diventato popolare e famoso. Il poeta spagnuolo non trovò nessun grande scrittore davanti a sè, che gli contendesse la palma; quando egli si presentò la prima volta a Madrid come autore drammatico, il teatro spagnuolo, che doveva levarsi a tanta altezza con lui e col suo gran successore, non esisteva affatto; ed egli ne fu il fondatore. Allorchè lo Shakespeare lanciò in pubblico i suoi primi drammi, la scena inglese era già piena del nome di Cristoforo Marlowe, per tacere d'altri minori e pure notevoli autori. Allo Shakespeare non restava quindi che la parte di perfezionatore. Ed egli perfezionò e levò a tanta altezza il dramma inglese, che il mondo, un po' ingiustamente, dimenticò tutti gli altri, e identificò in lui solo la grandezza del teatro drammatico dell'Inghilterra.

Sorti al tempo stesso, e per effetto di uno stesso bisogno e quasi istinto nazionale, e con intendimenti quasi identici, il teatro inglese e lo spagnuolo si rivolsero entrambi direttamente, e quasi esclusivamente, al popolo in mezzo al quale erano nati e per il quale vissero e fiorirono. Il teatro non sorge e non vive di vita vera se non là dove gli scrittori sono creati, per così dire, dal popolo, sono cioè gl'interpreti dei sentimenti ed affetti, delle voglie, delle opinioni del

quale è il loro continuo ispiratore e coo-
 Questa corrispondenza e simpatia fra gli
 drammatici e il popolo c'era appunto nel-
 tra e nella Spagna dei secoli decimosesto e
 timo; e perciò sorsero in quel tempo presso
 le nazioni i due più grandi teatri moderni;
 ciascuno di quei due teatri riflette intero il
 diversissimo del popolo fra cui nacque; e
 migliantissimi nella origine e nel carattere
 alità e di popolarità, quei due teatri diffe-
 on poco nella essenza, nello spirito e nella
 vero, logico, terribile, il primo rappresenta
 o le tempeste e le lotte dello spirito umano,
 iù seria e più intima della vita; vario, leg-
 abile, inconsequente, il secondo si compiace
 tro del romanzesco, dello strano, dell'ina-
 e rappresenta della vita e del mondo sopra
 arte esteriore, le cose e i fatti, senza curarsi
 significato; nel primo predomina la cono-
 cuore umano, la verità e potenza dei ca-
 delle passioni; nel secondo l'intreccio, la
 i casi, e l'effetto della scena; nel primo si-
 la poesia del pensiero, nel secondo la poesia
 e dei suoni; il primo ti fa meditare, il
 usinga il tuo orecchio e tien desta la tua

il teatro spagnuolo quanto l'inglese, tanto
 Vega quanto Guglielmo Shakespeare, mira-
 lettare; ma ciascuno di essi conseguì lo
 e con mezzi diversi, adattati ai gusti del
 cui ciascuno si indirizzava. Lope de Vega
 gusto del suo uditorio con una grande va-
 gamenti e di forme drammatiche, passando
 edia più sublime alla farsa più libera, dai

misteri più solenni della religione alle pazzie più sfrenate, mescolando in una stessa composizione il sacro al profano, il tragico al comico, l'eroico al volgare, trattando comicamente i soggetti più tragici. Lo Shakespeare, pur rappresentando la vita umana nella sua interezza, e non rifuggendo neppur egli dal mettere sulla scena il volgare e il ridicolo accanto al nobile e al serio, il tragico accanto al grottesco, mirò quasi inconsciamente ad un fine più alto, quello di scrutare e svelare al mondo tutti i segreti dell'anima umana, segreti che nessun antico e nessun moderno avea forse conosciuto così interamente e così profondamente come lui. L'arte dello Shakespeare è immensamente più nobile, più morale, più seria, più logica che non quella di Lope de Vega. Allo Shakespeare non sarebbe mai venuto in mente, non sarebbe mai sembrato possibile, trasformare i tragici casi di Romeo e Giulietta in una commedia, come fece il poeta spagnuolo.

Per la singolarità del fatto, se non altro, mette conto, mi pare, che noi diamo un'idea ai lettori di questa commedia, pochissimo conosciuta.

Ho detto che del come e del quando la storia dei due amanti veronesi passò dall'Italia nella Spagna e fu conosciuta da Lope de Vega non si sa niente. — L'attinse egli dalla viva voce di qualche narratore? La lesse nei novellieri italiani? — E l'una cosa e l'altra è possibile. Ma non è meno possibile che l'abbia presa da qualche scritto di cui oggi non si ha più notizia. È probabilissimo e quasi certo che, come in Italia e in Inghilterra, la storia di Romeo e Giulietta fosse popolare anche in Ispagna nella seconda metà del secolo decimosesto, e che, prima ancora che la trattassero drammaticamente Lope de Vega e il

fosse fatta argomento di altri scritti, i larono perduti, o rimangono ancora igno-rità assoluta che regna su questo punto non m'inganno, farci dubitare assai che siamo intorno al passaggio della storia di iulietta in Francia e in Inghilterra, sia la t intera.

Io non sappiamo d'onde Lope de Vega gomento della sua commedia; non sap- che quando la componesse; a me almeno to di rintracciarlo: e i commentatori, illu- raduttori dello Shakespeare da me con- ne dicono niente; ciò che mi fa supporre tizia sia ignota anche a loro.

liamo che cosa è questa commedia, o più te tragicommedia, come l'autore stesso la

IV.

na scena del dramma di Lope de Vega t una piazza di Verona. È in fondo il pa- astelvini, dove si dà una gran festa. Sono t Roselo Montesi, il suo amico Anselmo, rvitore di Roselo. I due amici disputano oselo, che ha gran voglia di andare alla sa Castelvini, vuol persuadere Anselmo ad arvelo; Anselmo cerca dissuaderlo, a causa iplacabile che divide le due famiglie. Ro- te nella sua idea, e finisce coll'indurre l andare. Si mascherano, ed entrano nel stelvini accompagnati dal servo Marino, a con lazzi buffoneschi contro l'imprudenza Irone.

Alla seconda scena siamo nel giardino di casa Castelvini, pieno di invitati, in maschera, o senza. Un giovane Castelvini, di nome Ottavio, fa il galante con la sua cugina, Giulia, la figlia del vecchio Antonio, il padrone di casa. Entrano Roselo ed Anselmo mascherati: Roselo è subito colpito dalla bellezza di Giulia. " Oh maravigliosa bellezza! esclama egli, tu sei un angelo di casa Castelvini „; e nel suo entusiasmo si cava la maschera. Invano Anselmo lo esorta a rimettersela; egli ricusa; e intanto Antonio, il vecchio Castelvini, si slancia furioso contro di lui con la spada in pugno, gridando: " Si può essere più audaci? Roselo nel mio palazzo! „ Teobaldo, il padre di Ottavio, lo trattiene, e lo calma rammentandogli i doveri dell'ospitalità.

Giulia rimane alla sua volta colpita dalla bellezza di Roselo, il quale avvicinasì a lei in modo ch'ella si trova fra lui ed Ottavio, che le fanno entrambi la corte. Essa volgendo la faccia verso Ottavio e scorrendo con lui, porge nascostamente la mano a Roselo, e gli dà un anello ed un appuntamento per quella stessa notte in quello stesso giardino.

Venuta la sera e partiti gl'invitati, Giulia confida l'amor suo alla sua cameriera Celia, la quale le dice: " Che cosa avete mai fatto? quello sconosciuto è il figlio di Arnaldo Montesi, il nemico del vostro nome e della vostra famiglia „; e la scongiura di combattere quella funesta passione. Ma Giulia non se ne sente la forza; e d'altra parte non sa come liberarsi.

CELIA. Alcune gentilezze fatte ad uno straniero son cose che non possono avere conseguenza.

GIULIA. Non giurare, poichè io ho letto che quelli che sono pronti a giurare hanno poco credito presso il mondo e presso Dio.

ROSELO. Che cosa dirò io dunque, mia dolce fanciulla?

GIULIA. Di' che io sono il desiderio del tuo cuore.

Qui finisce la prima giornata, cioè il primo atto. Al cominciare del secondo siamo in una piazza dinanzi a una chiesa di Verona. Fasenio, un servo, racconta al suo padrone Teobaldo che due donne dei Montesi in chiesa hanno levata dal posto la sedia di sua figlia Dorotea. Teobaldo s'infuria; intanto vengono Giulia e Celia, accompagnate da Ottavio, ed entrano in chiesa. Teobaldo chiama suo figlio Ottavio, lo rimprovera di non esser buono ad altro che a fare il cascamoto dietro a Giulia, e gli racconta l'oltraggio della sedia levata di posto. Anche Ottavio s'infiama, e van tutti insieme a cercare la vigliacca turba dei Montesi per chiedere ragione dell'offesa. Quando essi sono partiti, vengono Anselmo e Roselo; il quale racconta all'amico suo com'egli abbia segretamente sposato Giulia, e come la vegga di nascosto tutte le sere. La loro conversazione è interrotta da grida furibonde, che partono dalla chiesa; dalla quale sbucano fuori a un tratto i Castelvini e i Montesi armati per azzuffarsi. Roselo si caccia in mezzo cercando di pacificarli. Saputa la ragione della contesa, si offre di andare egli a rimettere al suo posto la sedia di Dorotea; e ciò non bastando ai Castelvini furibondi, e specialmente ad Ottavio, propone di terminare le contese e gli odi tra le due famiglie con un doppio matrimonio: Ottavio sposerà una donna dei Montesi, e lui, Roselo, sposerà Giulia. Ciò accresce l'ira di Ottavio, che si slancia contro Roselo; il quale costretto a difendersi, uccide al secondo colpo

gressore. Accorre al romore il duca di Vesimiliano. Roselo cerca rifugio in una torre, difeso dal suo servo, che getta pietre su quei Il duca s'informa come sono andate le cose; e testimonianze essendo favorevoli a Roselo, ta di condannarlo all'esilio.

Seconda scena ci fa assistere agli addii di di Giulia. È la scena del commiato, che i conoscono già nell'*Adriana* del Groto e nella dello Shakespeare: anche qui, come nell', la scena ha luogo nel giardino.

Io, trovando Giulia che piange, le domanda data per la morte di Ottavio, e le offre il ale affinchè essa punisca l'uccisore di suo

Crudele, risponde Giulia, non sai tu che la manza è la sola cagione dei miei pianti? Tu o bene, la mia speranza, la mia gloria e la La natura mi ha fatto Castelvina, ma l'amore ontese „.

tre i due sposi scompaiono ragionando fra gli mangono sulla scena Marino, il servo di Roselia, la cameriera di Giulia, che fanno, s'inl'amore insieme, come i loro padroni. Marino

a Celia che nell'ultimo trambusto egli è in cima a una torre, non sentendosi neglia di morire, e sentendo d'altra parte che ritava ch'egli visse per lei. Celia si sente singata da queste dichiarazioni di vigliac-el suo amante. Diamine! gl'innamorati debbre un po' poltroni per rendere lunghi servigi

amoroze. Un rodomonte entra da per tutto pada alla mano, mette tutto a sovvallo, ril vicinato, compromette le povere donne: ma ne, oh il poltrone, assicura loro il godimento

di piaceri tranquilli con la sua prudente timidità. Marino abbraccia intenerito la sua Celia, e le giura che non sarà possibile trovare a Verona un poltrone più poltrone di lui.

Ricompariscono gli sposi: Roselo promette a Giulia che tornerà di tanto in tanto a trovarla; Marino vuole delle garanzie da Celia, che fa voto di esser costante... quanto una farfalla; allorchè Antonio, che ha sentito del romore in giardino, si avvanza accompagnato dai servi con torce ed armi. Roselo e Marino hanno appena il tempo di scappare.

Antonio trova la figliuola piangente; vuol saperne la ragione; essa risponde che piange il suo cugino Ottavio: il padre la loda, e, per consolarla, pensa di darle per marito il conte Paride, giovane e ricco signore che aspirava alla mano di lei; e, senza por tempo in mezzo, scrive ad esso: " Io vi do mia figlia; abbandonate tutto, e venite a trovarci „.

Fino a questo punto la commedia spagnuola segue abbastanza da vicino, senza troppo divagare, il racconto delle novelle italiane: a questo punto se ne scosta d'un tratto bruscamente. L'autore obbedisce, s'intende, al gusto dei suoi uditori spagnuoli, che nella commedia vogliono l'imbroglio e i casi strani e impreveduti.

La terza scena è sulla strada che conduce a Ferrara. Teobaldo, il padre dell'ucciso Ottavio, ha mandato dietro a Roselo degli assassini: ma il conte Paride, già legato ai Castelvini e amico d'Ottavio, dopo che Giulia ha sdegnato la sua mano, e ch'egli ha visto il nobile procedere di Roselo, ha preso le parti dei Montesi, ed ora è in compagnia di Roselo, per difenderlo dalle insidie di Teobaldo, e gli offre asilo in una sua villa. Roselo accetta e ringrazia.

ROMEO E GIULIETTA.

o arriva al conte Paride la lettera di Antonio offre la mano di Giulia; Paride la mostra a l quale si crede tradito da Giulia, e parte per giurando di vendicarsi del tradimento nelle di un'altra donna.

Arzo ed ultimo atto comincia in casa Castelvina una scena nella quale Antonio dice a sua e egli ha promesso la mano di lei al conte che per l'onore dei Castelvini non può mandare fede data. Giulia rimane esterrefatta. " Non coraggio di morire? dice fra sè; e allora di aura? Oh sia tre volte benvenuta la morte! „ onde ad alta voce al padre: " Io son pronta, io, a sposare il conte: quando egli vorrà rila mia mano, essa è sua „.

Tu parli saviamente.

A. Signore, è inutile ch'io cerchi di oppormi al voler onore è caro a me come il mio proprio. Tu puoi armi la moglie del conte Paride.

onio tutto lieto si affretta a preparare le ulia rimasta sola si conforta e si incoraggia con gli esempi dell'antica storia e mitologia. „ dice essa, cercò una severa morte nella soffocante; il ferro di Lucrezia fu pronto e Didone, con la spada appuntata al petto, sotto la luna le dolci rimembranze del suo giovine troiano, ingrossando con le amare me il mare di zaffiro; Ifi appiccossi pel cieco Anassarete, e la bella Sofonisba sorbì la velenata bevanda per la minaccia di quel voglioso Romano; Ero di Sesto aspetta trinvano nella sua torre circondata dal mare, cadavere di Leandro, e si getta senza pen-

sarci nelle onde; col pugnale appuntato al petto ed il respiro accorciato, sdrucchiolando lentamente sopra l'erba bagnata di sangue, muore Tisbe; e così fra gli amanti ottiene la palma del più puro amore. Per me non fuoco, non corda, non tazza avvelenata — Una sola scossa libererà l'anima immortale „.

Entra Celia, la cameriera, e dice a Giulia che portò a frate Aurelio la lettera di lei, con la quale essa diceva al sant'uomo di voler morire piuttosto che sposare il conte Paride, ed aggiunge:

“ Il mio dolore fu grande quando vidi Aurelio piangere, poichè ad ogni parola ch'egli leggeva un amaro sospiro gli usciva dal petto. Egli entrò nella sua cella, e quando fu passata un'ora tornò, e pose nella mia mano questa ampolla, e disse che tu bevessi il succo che essa contiene „.

Giulia non si fida sulle prime della prescrizione del frate, ma Celia soggiunge: “ Tu sai, o signora, ch'egli è bene ammaestrato nelle più segrete virtù delle piante e dell'erbe velenose, ed ha una fama più grande di quanti sono in Verona „.

Giulia non è ancora convinta, ma dice: “ Vero, egli conosce bene ogni sottile arte di distillare; ma se questa bevanda fosse inefficace, e l'incanto di essa mi conducesse ad amare il conte, e far torto a Roselo? „

Celia vince infine i dubbi della sua padrona, e Giulia beve la pozione mandatale dal frate.

GIULIA. Io bevo: addio Celia! Muoio moglie fedele di Roselo, raccontaglielo esattamente!... Ahimè! la bevanda opera già dentro le mie vene; la carne freme e si contrae; la mia anima sembra strappata via dalla sua casa terrestre! Oh cieli! Aurelio ha distillato qualche veleno! Mi hai tu dato proprio la bevanda che egli mandò?

ROMEO E GIULIETTA.

Quella soltanto, o signora, che mi ordinò Aurelio.
Dubito di qualche amaro inganno, e ch'egli abbia bevanda: il fluido opera dentro le mie viscere e come il più forte veleno.

Io hai bevuto tutto, mia cara padroncina?

Tutto fino all'ultima goccia.

Dra come ti senti?

Sento una agitazione e un bruciore per ogni vena: si fa grave e difficile; un peso opprimente mi cuore; o Dio, mia Celia!

Mia buona padrona!

Mi pare che la pazzia mi sconvolga il cervello! Qual tradimento è questo! Oh! non fossi mai nata ti apportatrice di male, o mia dolce padroncina! Io vorrei che tu lo avessi portato prima. Oh, dolce mio Roselo che non pianga la mia morte.

Ahimè, ahimè, mia cara padrona!

Digli che io morii sua moglie sempre amante e che io lo aspetto su nel cielo stellato; digli che la lealtà di donna — io non poteva vivere sposa. Digli che non dimentichi mai la sua Giulia, in-
ta! e che l'amore ch'essa gli portò non si cancelli a vivente memoria.

Qual crudele agonia! Quale umidità si posa, come di rugiada, sulla gentile sua fronte!

I miei piedi ricusano il loro ufficio, io non posso!

Vieni, vieni, riposa sul tuo letto e dormi; vedrai; lascia che io ti conduca.

Non so! Oh tristo fine di tutto il mio amore! E io io consolata. Ci ritroveremo lassù. Celia, scrivi te al mio sposo, quando io sarò morta; e... e... Che cosa dici, o Giulia mia, o mia cara padrona? Non so che cosa dicevo. È triste morir sì giovane. Vieni, o mia dolce padrona, vieni, riposa sopra il

O padre, addio! Io sono di Roselo, ed ora sarò

sua per sempre, soltanto sua: o mia cara Celia, asciugami la fronte.

CELIA. Vieni, mia gentile padrona, vieni, io ti condurrò.

GIULIA. Io non mi reggo! Oh, addio, sposo mio! mio solo amore, mio dolce sposo. Ah!

Celia conduce via la sua padrona, che sta per venir meno, e la scena si muta. Siamo a Ferrara, e Roselo è sotto il balcone di Donna Silvia, alla quale fa la sua dichiarazione d'amore, che pare bene accolta. Arriva Anselmo, interrompe il suo colloquio amoroso e gli narra i fatti di Verona, la creduta morte di Giulia, l'esequie, il dolore della città, e dopo averlo tenuto per un pezzo in grande angoscia, gli svela il segreto; che cioè Aurelio ha dato a Giulia un narcotico, ch'essa nella prossima notte si sveglierà, e ch'egli, Roselo, non deve fare altro che andare a prenderla, trarla fuori del sepolcro e fuggire poi con essa in Francia o in Ispagna.

Nella scena terza, mentre il duca di Verona sta consolando il conte Paride addolorato per la morte di Giulia, arriva Antonio, il quale annunzia loro che, non rimanendo, ora che ha perduto la figliuola, alcun erede dei suoi vasti possedimenti, egli ha ceduto alle preghiere dei parenti e ha risoluto di sposare la sua nipote Dorotea.

La scena quarta rappresenta le tombe dei Castelvini a Verona, dove è stata deposta Giulia. Il terreno è ingombro d'ossa e di teste di morti. Giulia si risveglia, spaventata dell'orribile luogo e della orribile compagnia in mezzo alla quale si trova; non sa se è viva o morta, se è desta o se sogna. Finalmente a poco a poco le torna la memoria, e si ricorda della bevanda di frate Aurelio. Arrivano intanto Roselo e Marino, guidati da una lanterna: Giulia vedendo

e e sentendo venir gente, si ritira in un angolo ombra. Marino, che ha in corpo una paura matta, vorrebbe aspettare il suo padrone alla porta: come lo rimprovera e lo fa andare innanzi con la paura cade a Marino la lanterna, si spengono al buio: a ogni passo inciampano in un sasso o in un osso di morto. Marino si raccomanda ai santi, biascica preghiere, fa ad ogni momento saltelli, parendogli che qualcuno lo abbia toccato. La comica si prolunga un bel pezzo, finchè mal'oscurità i due sposi si avvicinano e si riconoscono. Riconosciutisi, si affrettano a lasciare quell'oscuro luogo, e cercano asilo in una fattoria che Giulio possiede nei dintorni di Verona.

In questa fattoria ha luogo la quinta ed ultima della commedia. Arrivano Roselo, Giulia, Mario e Anselmo, che si è riunito ad essi, tutti veri contadini, e chiedono di essere accettati a lavorare. Trovano la gente della fattoria in gran faccende poichè si aspetta l'arrivo di Antonio con la promessa sposa. Ciò disturba molto i nuovi arrivi, giacchè Roselo e Giulia vedono sfumare l'erede di Antonio, ed Anselmo si vede portar via la ragazza di cui è innamorato.

Appena i nostri falsi contadini sono accettati, vanno nelle stanze superiori della fattoria a sbrigare le faccende ordinate, e gli uomini ai campi a lavorare. Quando eccoti Antonio. La fattoressa gli fa i complimenti, poi lo lascia solo. Mentre egli s'avviglia del ritardo di Dorotea a raggiungerlo, il rumore sopra di sè; si mette in orecchi, e

Il cielo mi salvi: che cosa è questo frastuono?
È l'eco del tuono quello che io sento „

GIULIA. (*Dalla stanza di sopra grida*) Padre, padre!

ANTONIO. Gran Dio, io conosco questa voce: è la voce..

GIULIA. Padre!

ANTONIO. È la voce di Giulia; o la paura crea questo suono.

GIULIA. Ascolta, o ingrato mio padre, se hai orecchi per ascoltare; io ti parlo di là dalle nubi della morte!

ANTONIO. È, è veramente la voce della mia Giulia!

GIULIA. Hai tu dimenticato tutto, sì che tu possa dubitare della voce della tua figliuola?

ANTONIO. Dove sei tu, o figlia, e che cosa desideri?

GIULIA. Dal lucido mondo dei serafini io vengo a parlare con te.

ANTONIO. Dolce figliuola, io odo le tue parole, ma un'apparente notte mi nasconde la vista della tua faccia.

GIULIA. Oseresti tu guardare la forma che ora io porto?

ANTONIO. No, io ne morrei; parla, dimmi.

GIULIA. Fosti tu solo che cagionasti la mia morte.

ANTONIO. Io cagionai la tua morte? Oh cielo! come!

GIULIA. Non cercasti tu di maritarmi contro la mia volontà?

Qui Giulia narra al padre l'amor suo e il suo segreto matrimonio. Il padre risponde che la colpa fu di lei, che non andò a confessargli tutto, poichè egli non avrebbe certo resistito alle sue lacrime.

Giulia dice che preferì morire; e prega il padre di perdonarle e di perdonare al suo sposo. " Oh! non cercare di distruggere il cuore che io amo; se no, ogni notte, mentre tu sei in letto, io ti comparirò innanzi per tormentarti; e non ti lascerò finchè il giorno mi costringa a partire „. Gli dice che il suo sposo è Roselo Montesi, e si congeda da lui. Antonio la assicura che terrà per sempre Roselo come figliuolo.

Entrano Teobaldo, Dorotea, e il conte Paride, con soldati e alabardieri, che tengono fra loro prigionieri Anselmo, Roselo e Marino. Teobaldo grande-

eccitato narra come Roselo fu scoperto non il suo travestimento, e vuole che Antonio a di qual morte deve morire. Antonio, con sorpresa di tutti, risponde che Roselo non rire; poi racconta il suo colloquio con lo spulialia, dice ch'egli terrà Roselo come figliuolo, Teobaldo di dare a lui in moglie Dorotea, sia così suggellata la pace fra le due fa-

baldo replica:

« è ordinate dal cielo che così sia fatta la pace, o vendila pure per moglie „

ra Giulia, e dice volta a Roselo:

„ no; vorresti tu, o traditore, sposare due mogli? „

presa generale, e grandi esclamazioni di tutti. Aggiunge che è viva, che è lei in carne ed che la sua morte fu simulata.

lo. Una volta che io la ho riscattata dalla tomba, e volte mia moglie.

ONIO. Eccoti la mia mano, o Roselo; e a te, cara figlia mia braccia.

IA. Aspetta, caro padre; prima la mia cugina abbia la sua elezione.

ALDO. E chi, di grazia?

IA. Anselmo.

ALMO. Essa è la sposa scelta da me. Io son già pronto di tutte le mie virtù, oro, gemme e terreni.

ONIO. Basta; datevi la mano.

INO. Ed io, con tutte le mie virtù, dove troverò una e voglia partecipare le mie cure, lo spavento che io terribile giorno che trassi dalla tomba il tuo corpo

IA. Celia è tua, con mille ducati per giunta.

Così la commedia finisce, in mezzo alla ilarità generale, con la pace tra i Montesi e i Castelvini suggellata da tre matrimoni.

François Victor Hugo, che nella introduzione alla tragedia dello Shakespeare da lui tradotta fa un breve riassunto, non privo di qualche inesattezza, della commedia di Lope de Vega (fra le altre cose fa sposare Antonio a Dorotea, che sposa invece Anselmo), dà della commedia stessa questo giudizio.

“ La commedia di Lope de Vega è divertente, spigliata, spiritosa: ha tutti i meriti e tutti i difetti della commedia di cappa e spada; ha la vivacità, la varietà, l'arguzia pronta, l'andamento svelto, il gesto rapido; ma le mancano le qualità supreme, l'osservazione che scruta le passioni, l'immaginazione che crea i caratteri, la concentrazione che regola l'azione. Nell'opera spagnuola c'è il movimento, non c'è la vita; tutti i personaggi si agitano, ma non respirano; parlano, ma non pensano; gridano, ma non sentono: passano davanti a noi come tanti automi mossi a caso da un capriccio non responsabile. Perchè Roselo, che sembrava appassionatamente innamorato di Giulia, è pronto a tradirla con la prima donna che gli capita davanti? Non lo sappiamo. L'autore non si piglia pensiero di spiegarci questa contraddizione. Egli stesso non crede più di noi alla realtà dei sentimenti che animano i suoi personaggi; egli dubita di questa affezione eccezionale che Roselo e Giulia professano l'uno per l'altra: ecco perchè non si fa scrupolo di alterarne lo scioglimento tragico; ecco perchè ne fa la caricatura nell'amorazzo del servitore con la cameriera „.

“ Lope de Vega ha fatto la parodia della leggenda italiana di cui lo Shakespeare ha fatto il dramma „.

V.

Ed ora riepiloghiamo e concludiamo. Quanto e ne le opere su *Romeo e Giulietta*, di cui siamo venuti parlando, contribuirono al dramma dello Shakespeare?

Si può ammettere, come dicemmo, che il poeta avesse conoscenza dell'*Adriana* del Groto; benchè quanto più ci penso, tanto meno abbia voglia di metterlo; e tanto più senta in me radicarsi la convinzione che il dramma dell'italiano, se anche lo Shakespeare lo conobbe, poco o niente contribuì alla tragedia shakespeariana; la commedia di Lope de Vega, dato che fosse (ciò ch'io non credo) composta prima di *Romeo e Giulietta*, si può ritenere per certo che il poeta non la conobbe: ma egli potè conoscere, certo in parte conobbe, attraverso le traduzioni

Boisteau e del Painter, e forse anche nell'originale italiano, la novella del Bandello; conobbe in particolar modo, come s'è visto, il poema del Brooke, quale, per giudizio quasi unanime dei critici, fu fonte principale e più diretta, da cui derivò la tragedia.

Di questa quasi unanimità della critica ha merito Malone; il quale dimostrò che, salvo una circostanza, che lo Shakespeare potè trarre dal Painter dal Boisteau, poichè non trovasi nel Brooke, in tutto il resto ci sono fra il poema di questo e la tragedia shakespeariana tali rassomiglianze, e c'è soprattutto tale corrispondenza nei nomi propri, che non si affatto dubitarsi che la tragedia sia derivata dal poema.

Il principe di Verona, che nella novella del Da Porto è chiamato *signor Bartolomeo Scala*, nella traduzione del Boisteau *seigneur de l'Escale*, e nella inglese del Painter *Lord Bartholomew of Escala*, si chiama *Escalus* nel poema del Brooke, ed *Escalus* nella tragedia dello Shakespeare.

La famiglia di Romeo, ch'è *Montecchi* nelle novelle italiane, *Montaisches* nel Boisteau e nel Painter, si chiama *Montagews* e *Montagues* nel poema, e *Montagues* nella tragedia. Il messo inviato da frate Lorenzo a Romeo, che nella novella del Bandello e nelle traduzioni del Boisteau e del Painter ha nome *Anselmo*, nel poema e nella tragedia ha nome *frate Giovanni* (friar John).

La circostanza, molto caratteristica, della lista d'invitati che il vecchio Capuleti dà al servo, perchè li chiami alla festa, trovasi nella tragedia dello Shakespeare e nel poema del Brooke, e manca, come nelle novelle italiane, così in quelle del Boisteau e del Painter.

Il luogo di residenza dei Capuleti, che nelle novelle italiane e nel Painter è chiamato *Villafranca*, nel poema e nella tragedia è tradotto in *Freetown*. Inoltre, parecchi accenni della tragedia, dei quali non v'è traccia nè nel Painter nè nel Boisteau nè nelle novelle italiane, hanno esatto riscontro nel poema del Brooke, dal quale evidentemente sono derivati.

Per quanto grande sia nei critici il desiderio di contradirsi l'un l'altro, e grandissima l'audacia nel sostenere le cose più inverosimili, dopo le osservazioni del Malone non c'è da meravigliare se questa volta si trovarono tutti d'accordo.

ROMEO E GIULIETTA

—

LA TRAGEDIA

ROMEO E GIULIETTA

LA TRAGEDIA

INTRODUZIONE

Romeo e Giulietta è il primo capolavoro drammatico dello Shakespeare, ed ha, così per questa come per altre ragioni, un interesse particolare per gli studiosi.

Non si sa con precisione in quale anno la tragedia fu composta, e nemmeno quando fu rappresentata la prima volta: questo solo si sa, che dovette essere composta prima dell'anno 1597, e probabilmente dopo l'anno 1590; cioè quando il poeta avea poco più o poco meno di trent'anni. Nel 1591 ne avrebbe avuti ventisette, nel 1596 trentadue. Prima d'allora egli avea composto o raffazzonatò per la scena altre opere drammatiche, più che altro commedie; ed intorno a quel tempo avea scritto quel gentile capolavoro di commedia fantastica e di poesia, ch'è il *Sogno d'una notte d'estate*. La sola tragedia anteriore a *Romeo e Giulietta* è *Tito Andronico*, che alcuni mettono fra le apocrife, ed altri attribuiscono solo in parte allo Shakespeare. Ma se essa è in tutto o in parte opera di lui, non si può senza meraviglia pensare come egli a non molta distanza da quel primo lavoro imperfetto abbia potuto scrivere un'opera drammatica così magistrale nella composizione, così mirabile in tutte le sue parti, come la tragedia che ha per argomento la storia dei due amanti veronesi.

ROMEO E GIULIETTA.

Che questa tragedia dovette essere composta a del 1597, almeno non più tardi, si ricava dal , ch'essa fu pubblicata in quell'anno per la prima . E fu pubblicata con questo titolo: *La tragedia entemente concepita di Romeo e Giulietta, come è spesso volte rappresentata in pubblico (con grandi usi) dai servi dell'onorevolissimo Lord Hunsdon.* Questa prima edizione, in quarto piccolo, ne tenne o un'altra, pure in quarto, nel 1599, il cui frontizio diceva così: *La eccellentissima e lamentevole dia di Romeo e Giulietta, nuovamente corretta ac-uta e emendata, come è stata spesso volte recitata pubblico dai servi dell'onorevolissimo Lord Ciam-no.*

La seconda edizione, riprodotta due volte, prima grande edizione in folio di tutte le opere dello speare fatta nel 1623, differisce grandemente prima per il numero e l'importanza delle corni ed aggiunte, che fanno di essa un'opera in parte nuova, o, per meglio dire, un'opera com- e perfetta, in paragone dell'altra, la quale ha tti di un lavoro di primo getto. Questa seconda one in quarto servì poi di fondamento alla grande one in folio del 1623, e forma oramai, si può dire, zione volgata; poichè tutti si accordano nel ri-la come la espressione genuina e compiuta del- mo pensiero dell'autore.

Ma quella prima edizione in quarto del 1597, di oggi esistono pochissimi esemplari, quel piccolo tto di carta straccia, che a suo tempo costò pochi echi, ha oggi acquistato un valore inestimabile, tanto come rarità bibliografica, quanto perchè orge modo e occasione ad uno studio utile e in-sante del primo capolavoro drammatico shake-

speariano, permettendoci di vedere come l'autore, tornato a mente riposata e tranquilla, e con maggiore maturità d'ingegno sopra la prima concezione ed espressione dell'opera sua, seppe migliorarla e perfezionarla. Questo fatto, nel quale sta una delle altre ragioni dell'interesse particolare che la tragedia *Romeo e Giulietta* ha per gli studiosi, è poi di una importanza grande per sè stesso, in quanto ci mostra che lo Shakespeare fu sino dai principii della sua professione di poeta drammatico uno scrittore meditato e accurato, non una specie di improvvisatore, come con troppa insistenza e troppo poche ragioni è stato affermato per molto tempo da alcuni.

Non tutti i critici però sono d'accordo nel ritenere che la prima edizione in quarto rappresenti più o meno fedelmente l'opera del poeta come gli uscì dalla penna la prima volta, e la seconda l'opera medesima dopo più maturo studio rifusa e allargata. Alcuni spiegano in altro modo le differenze grandi fra quelle due edizioni, e sostengono l'opinione loro con molto acume d'ingegno e con argomenti che hanno pure qualche peso; ma tutti gli argomenti, per quanto apparentemente gravi ed ingegnosamente esposti, cadono, secondo me, dinanzi al fatto, che le differenze più importanti fra la prima e la seconda edizione in quarto, e specie i luoghi aggiunti nella seconda, sono, come ho già detto, miglioramenti notevolissimi dell'opera, sono correzioni evidenti fatte dall'autore tornato a meditare sopra di essa. " Noi non conosciamo, scrive in questo proposito il Knight, nella storia letteraria niente di più curioso o di più istruttivo, che l'esempio della attenzione minuta e della abilità singolare mostrata dallo Shakespeare nel correggere accrescere ed emendare la prima co-

del suo dramma „...“ Le aggiunte, salvo una o due eccezioni di poca importanza, sono fra i pezzi magistrali di tutto il dramma, e comprendono uni veri che sono riconosciuti da tutti come esemplari di perfezione poetica. Le correzioni sono fatte con tale sicurezza di giudizio, con un tatto così sensibile, che bastano esse sole a rovesciare la teoria, per tanto tempo sostenuta, che lo Shakespeare fosse uno scrittore trascurato „.

Ho detto che non s'è potuto stabilire con precisione in quale anno la tragedia *Romeo e Giulietta* composta: ciò non vuol dire che i critici non lo abbiano tentato. Quanto più mancano dati certi e veri per stabilire un fatto, tanto più i critici si sono da fare per supplire a quelli con le congetture e ipotesi. Alcune delle congetture ed ipotesi da noi fatte in questo proposito sono veramente ingegnose; e meriterebbero, se non altro a titolo di curiosità, di essere riferite; ma l'ampiezza del tema ci impinge; e, dopo tutto, dobbiamo dire che la maggior parte di quelle congetture non riescono ad altro che rove brillanti, ma inutili, di sottigliezza ed acume ingegno. Facciamo dunque grazia di esse al lettore; contentiamoci di sapere che la tragedia fu composta prima del 1597, almeno non più tardi; contentiamoci di riconoscere coi migliori critici dello Shakespeare ch'essa porta, come dice il Montegut, *tutta la data della sua composizione in tutte le sue linee*. Non sarà una data in cifre esatte, ma è una data della quale ogni critico ragionevole si dee chiarire soddisfatto.

“ Leggete *Romeo e Giulietta*, scrive il Coleridge; tutto è in essa gioventù e primavera; gioventù con le sue folle, le sue virtù, le sue precipitazioni, pri-

mavera coi suoi odori, coi suoi fiori, con la sua fugacità: un solo e medesimo sentimento anima tutta la tragedia: sentimento che comincia procede e finisce con essa. I vecchi uomini, i Capuleti e i Montecchi, non sono vecchi come gli altri vecchi; hanno un ardore, una sincerità, una veemenza, che sono effetto anch'esse di primavera: in Romeo il cambiamento di passione, il matrimonio improvviso e la morte precipitosa, sono tutti effetti di gioventù; mentre in Giulietta l'amore ha tutto ciò che di tenero e malinconico è nell'usignolo, tutto ciò che è voluttuoso nella rosa, con tutto ciò che è dolce nella freschezza della primavera; ma esso finisce con un profondo sospiro, come l'ultima brezza di una sera italiana „.

Quasi tutti i critici dello Shakespeare hanno qualche variazione su questo tema della gioventù nella tragedia *Romeo e Giulietta*.

“ La giovinezza, scrive il Clarke, squilla in ogni parola del dramma shakespeariano; l'impeto della giovinezza, la fede della giovinezza, il caldo e appassionato impulso della giovinezza vibra in ogni discorso „. E il Montegut: “ *Romeo e Giulietta* è la primavera del cuore dello Shakespeare, con tutta la sua ricca fioritura di sogni, di passioni, di sussulti, di estasi. Egli ha ammucciato in questa tragedia tutto il tesoro delle esperienze ed osservazioni da lui raccolte intorno a questo sentimento che si presenta il primo ai desiderii e alle meditazioni dell'uomo „.

Ma nessuno, a parere del Dowden, ha sentito ed espresso più delicatamente di Philarète Chasles l'atmosfera esterna, il colore e il calore tutti italiani della grande tragedia. “ Le parole di lui, dice lo scrittore inglese, meritano di far parte di ogni lavoro critico intorno ad essa „. Ed io le traduco qui,

affinchè insieme con quelle del Coleridge servano di preludio all'esame che stiamo per cominciare per shakespeariana.

Chi non si rammenta, scrive lo Chasles, quelle notti d'estate, nella quali le forze della natura erano desiderose di espandersi e costrette a rirre come assopite — un misto di calore intenso, ergia sovrabbondante, di potenza impetuosa e enziosa freschezza? „

Il rosignuolo canta in fondo ai boschi. I calici pri sono semichiusi. Un pallido chiarore è sparso ogliame delle foreste e sulle cime dei colli. Quando riposo nasconde una feconda potenza; il menico pudore della natura dissimula una ardente iozione. Sotto quel pallido chiarore e quella fred della notte e del suo astro s'indovinano gli i compressi e i fiori che covano nel silenzio imnti di sbocciare „.

Tale è l'atmosfera particolare entro la quale akespeare ha ravvolto una delle sue creazioni teravigliose, *Romeo e Giulietta* „.

In essa non solo la sostanza, ma anche le forme nguaggio vengono dal mezzogiorno.... Nell'ac lirico, nell'acceciamento della passione, nella fio e abbondante vitalità, nelle immagini brillanti, audace composizione, non si può non ravvisare ia. Romeo parla come un sonetto del Petrarca; a medesima ricercatezza e le medesime antitesi, a medesima grazia e il medesimo piacere di ri la sua passione in stanze allegoriche. Anche etta è in tutto e per tutto italiana: dotata di previdenza e di una ingenuità perfetta nel suo dono, essa è veemente e pura „.

PARTE PRIMA

I.

Avverto che nell'esame della tragedia io tengo conto della divisione in atti unicamente per comodo, poichè, come è noto, quella divisione fu introdotta soltanto dagli editori moderni. Nelle prime edizioni non c'è neppure la divisione in iscene, ma è indicata soltanto l'entrata e l'uscita dei personaggi. Il primo in-folio ha in principio l'indicazione, *Actus Primus*, *Scena Prima*, e poi niente altro.

La tragedia, il cui argomento è brevemente narrato dal *Prologo* (di dodici versi nella prima edizione, di quattordici nella seconda), comincia magistralmente con la esposizione dei fatti che sono il germe e il fondamento di essa, con la esposizione cioè della inimicizia delle due famiglie veronesi dei Capuleti e dei Montecchi, inimicizia che tiene divisa ed in agitazione continua tutta la città. Questa esposizione non è messa in bocca di un personaggio qualunque del dramma, che la recita ad un altro personaggio qualunque, col solo fine che il pubblico ne sia informato, come si usava nella così detta tragedia classica; questa esposizione è fatta per via d'azione, è una rappresentazione reale dei fatti messi sotto gli occhi degli spettatori.

ROMEO È GIULIETTA.

servi dei Capuleti, Sansone e Gregorio, sonoazza di Verona e fanno i bravacci, eccitambievolmente ad attaccar lite coi servi deihi, non appena si incontrino in essi: càpitano due servi dei Montecchi, Abramo e Baldasa lite si accende subito, e dall'una parte e si mette mano alle spade; arriva Benvolio, te dei Montecchi e amico di Romeo, che era i duellanti e li separa; ma sopravviene e di madonna Capuleti, Tebaldo, che apovamente e sfida Benvolio, e la zuffa si riacnerale. Accorrono al rumore prima il vecchio chia Capuleti, poi il vecchio e la vecchia hi; i vecchi uomini stanno per prender parte a anche loro, e le mogli cercano invano di li, quando si avanza il Principe col suo sefa cessare il tumulto, minacciando di morte o non si ritiri.

sta parte della prima scena, considerata come one alla tragedia, è per sè stessa un capotli spettatori sentono fin d'ora che il drammarà terribile in mezzo a gente eccitabile ed nelle cui vene il sangue bolle e gorgoglia, e per un nonnulla è pronta a tirar fuori la entono che, nonostante la minaccia del Prin- i passerà forse un giorno, e i Capuleti e i hi verranno di nuovo alle mani.

a prima lezione della tragedia (quella del -quarto del 1597) dall'arrivo di Benvolio al- del Principe non c'era dialogo: Benvolio arri- nvece di sgridare i servi duellanti ed entrare a separarli, prendeva anch'egli parte alla nza proferire parola; veniva poi Tebaldo e o stesso; veniva finalmente il Principe coi

vecchi Capuleti e Montecchi, mariti e mogli, e faceva cessare il combattimento.

Nella seconda lezione, oltre che c'è più vita e movimento, i caratteri dei personaggi si disegnano subito tutti dal loro primo apparire sulla scena. Le poche parole di Benvolio ai servi duellanti: " Separatevi, insensati; rimettete nel fodero le spade; voi non sapete quello che fate „; e le poche parole di Tebaldo a lui: " Come! tu hai tratto fuori la spada fra questi conigli di servitori? Volgiti qua, Benvolio, e guarda in faccia la tua morte „; queste poche parole dell'uno e dell'altro dipingono subito i due personaggi, quali si mostreranno poi nel seguito della tragedia; Benvolio, animoso, ma ragionevole e calmo; Tebaldo, audace, inquieto, provocatore.

Partito il Principe e gli altri, rimangono soli sulla piazza il vecchio e la vecchia Montecchi, e Benvolio. Parlano fra loro di Romeo, che da qualche tempo è malinconico, e cercano la cagione della sua malinconia. Benvolio dice di averlo incontrato quella stessa mattina di buon'ora nel bosco dei sicomori, d'essergli andato incontro, e che Romeo lo sfuggì. " Molte mattine, risponde il vecchio Montecchi, egli è stato veduto là, che accresceva con le sue lacrime la fresca rugiada del mattino, che aggiungeva nubi alle nubi coi suoi profondi sospiri; ma non appena il sole che tutto rallegra comincia nel più lontano oriente a tirare le ombrose cortine del letto dell'Aurora, l'oppresso mio figlio fuggendo la luce, corre a nascondersi in casa, s'imprigiona nella sua camera, chiude le finestre, mette il chiavistello alla bella luce del giorno, e si fa una notte artificiale. Questo umor tetro può esser fatale, se qualche buon consiglio non riesce ad allontanarne la cagione „.

Intanto Benvolio, vedendo venire Romeo, consiglia i genitori di lui a ritirarsi e lasciarlo solo con l'amico, al quale egli cercherà di strappare il segreto della sua malinconia. Partono i due Montecchi ed entra Romeo, che subito confessa a Benvolio d'essere innamorato, e non corrisposto; poichè la donna che egli ama ha fatto voto di non amare; " e quel voto, dice Romeo, mi uccide lasciandomi vivere, poichè io vivo per dirti ora ciò „.

BEN. Segui il mio consiglio, cessa di pensare a lei.

ROM. Oh! insegnami come posso cessar di pensare.

BEN. Rendendo la libertà ai tuoi occhi: contempla altre bellezze.

ROM. Sarebbe il mezzo di occuparsi sempre più della sua, ch'è squisita. Le felici maschere, che baciono le fronti delle belle donne, col loro color nero ci richiamano in mente la bellezza ch'esse nascondono: chi è colpito di cecità, non può dimenticare il prezioso tesoro della sua vista perduta: mostrami una donna di straordinaria bellezza; che cosa sarà per me la sua bellezza, se non una pagina dove io leggerò che esiste ancora un'altra donna più bella di lei? Addio; tu non puoi insegnarmi a dimenticare.

BEN. O ti insegnerò questo segreto, o morirò tuo debitore.

Qui finisce la prima scena. La seconda rappresenta una strada davanti alla casa dei Capuleti. Sono sulla scena il vecchio Capuleti, il conte Paride e un servo. Il conte Paride, che ha chiesto al vecchio Capuleti la mano di sua figlia Giulietta, insiste per avere una risposta; e il vecchio Capuleti gli dice che Giulietta è troppo giovine, non ha ancora finito quattordici anni; e però non è ancora tempo di pensare a darle marito: intanto le faccia la corte, incominci a farsi amare da lei; e poi, quando ciò gli riesca, non mancherà il consenso del padre alle nozze.

Finisce con l'invitarlo alla festa che ha luogo quella sera stessa in sua casa: poi chiama un servo e gli dà una lista di persone da invitare, ordinandogli di recarsi alle case loro e portare a voce l'invito.

Partono il vecchio Capuleti e il conte Paride, e vengono poco appresso Benvolio e Romeo, che ragionano ancora dell'amore di Romeo per la bella insensibile, del quale Benvolio s'è messo in testa di guarirlo. Intanto il servo, che non sa decifrare la lista datagli dal padrone, si rivolge a Romeo e lo prega di leggergliela: Romeo la legge ad alta voce; e quando Benvolio ha sentito che fra gli invitati c'è anche Rosalina, la donna amata da Romeo, dice all'amico: — Sai, che cosa devi fare? devi andare alla festa dei Capuleti; là insieme con la tua Rosalina ci saranno le bellezze più ammirate di Verona; guardala con occhio imparziale; paragonala alle altre che io ti mostrerò, e dovrai convenire con me che il tuo cigno non è altro che un corvo. — “ Se la devota religione del mio occhio, risponde Romeo, proclamasse una tale falsità, le mie lacrime si convertano in fiamme! e questi eretici trasparenti, che tante volte annegati non poterono mai morire, siano abbruciati come impostori! Una donna più bella dell'amor mio! Il sole, che tutto vede, non ha veduto mai la sua eguale da che il mondo è cominciato „. — Bah!, dice Benvolio, ti par bella, perchè l'hai vista sola; paragonala con qualcun'altra, e non sarà più così. — Romeo accetta d'andare, non perchè sia persuaso di ciò, ma per vedere la sua Rosalina, e partono.

La terza scena è in casa Capuleti. Entrano madonna Capuleti e la nutrice, poi subito dopo Giulietta, che la madre ha fatto chiamare. — Tu sai, dice ma-

OMBO E GIULIETTA.

a nutrice, che mia figlia non ha
anni.

atterei quattordici dei miei denti, — e
con dolore, non ne ho che quattro —
quattordici anni. Quanto c'è di qui al

ndicina di giorni, o poco più.

meno, quando di tutti i giorni dell'anno
o, la notte di quel giorno essa avrà
na e lei — Dio riposi in pace tutte le
ano della stessa età: bene, Susanna è
po buona per me: — ma, come dicevo,
sto essa avrà quattordici anni; li avrà,
ricordo bene. Dal terremoto in poi son
lei fu divezzata — non lo dimenticherò
il giorno: perchè io allora avevo messo
pezzolo, e stavo al sole, appoggiata al
ia: il mio signore e voi eravate allora
ce l'ho in testa il cervello: — ma, come
bbe assaporato l'assenzio al capezzolo
sentitolo amaro, la pazzarella s'infuriò
uoviti, fece a un tratto la piccionaia:
giuro, di dirmi che mi moveessi. E d'al-
anni: perchè essa allora stava già ritta
, essa correva zampettando da per tutto,
avanti s'era fatto un corno sulla fronte:
- Dio salvi l'anima sua! era un uomo
mbina e le disse: Come! tu cadi boc-
niù spirito caderai supina, non è vero,
adonna, la piccola birichina smesse di
,. Guardate un po' come una facezia
antisco che, se vivessi mille anni, non
a scena: " Non è vero, Giugiù? „ fece
esse di piangere e disse: " Sì „.

sta; sta' zitta, ti prego.

ra; ma tant'è, non posso tenermi dal

ridere quando penso che smesse di piangere e disse " Sì „. E tuttavia essa, garantisco, avea sulla fronte un nòcciolo grosso come il guscio di un pulcino; era stato un colpo terribile; e piangeva dirottamente. " Come, disse mio marito, tu cadi bocconi? quando sarai più grande, caderai supina, non è vero, Giugiù? „ Lei si chetò, e disse: " Sì „.

M. CAP. E chetati anche tu, fa' il piacere, o nutrice, dico io.

NUTR. Non mi sgridate, ho finito. Iddio ti abbia nella sua santa grazia! Tu eri la più bella bambina che io abbia mai allattato: se potrò viver tanto da vederti un giorno maritata, non avrò altro da desiderare.

— Questa del maritarla era appunto la cosa di cui le voleva parlare, — soggiunge madonna Capuleti; e dice alla figlia che il conte Paride l'ha chiesta in isposa, e che incominci a pensare al matrimonio. Essa e la nutrice fanno a gara gli elogi del conte, e madonna Capuleti dice alla figlia: " Questa sera lo vedrete alla nostra festa: leggete sul volume della faccia del giovine Paride, e osservate le grazie scritte in esso dalla penna della beltà; esaminate i lineamenti così bene armonizzati, e guardate come l'uno aggiunge grazia all'altro; se qualche cosa c'è d'oscuro in quel bel volume, lo troverete spiegato nel margine dei suoi occhi. Questo prezioso libro d'amore, questo amante non legato, per diventare perfetto non ha bisogno che della legatura. Il pesce vive nel mare; ed è il maggior prègio del bello esteriore nascondere il bello interiore: quel libro è agli occhi di molti più magnifico, che in fermagli d'oro racchiude una leggenda d'oro. Così voi parteciperete, sposandolo, tutto ciò che egli possiede senza diminuire in niente voi stessa „.

" Che diminuire! osserva la nutrice, essa in-

grosserà: le donne accanto agli uomini ingrossano sempre ..

Alla domanda della madre, se corrisponderà all'amore del conte Paride, Giulietta risponde, che lo vedrà e cercherà di compiacere al desiderio di lei.

Viene un servo ad annunziare che gl'invitati son giunti, che la cena è servita, e che le signore sono aspettate. Esse vanno e la terza scena finisce.

Avanti di passare alla quarta, facciamo qualche considerazione.

Nella seconda e terza scena abbiamo cominciato a far conoscenza un po' meglio con la gente di casa Capuleti: ma la figura che merita di essere più particolarmente notata è la nutrice. Il ~~discorso~~ di lei è nel suo genere una meraviglia: ~~pare una trascrizione~~ dalla vita reale. In quelle chiacchiere interminabili e sciocche sono, quasi direi, fotografati l'animo, la figura e la voce della vecchia donna. Par di sentire il suono delle parole monotono e stridulo; par di vedere la faccia volgare e sciocca, stranamente animata, coi muscoli della bocca che si contraggono ad ogni parola, coi piccoli occhi grigi orlati di rosso, che guardano curiosamente; par di vedere il gesticolare delle braccia e delle mani, ratto, duro, angoloso, che accompagna l'inesauribile parlantina. Costo discorso col quale la nutrice ci si presenta per la prima volta, ci mostra appena un lato del suo carattere, ma questo lato ci lascia già intravedere il rimanente. Noi sentiamo già che la vecchia ciarlona è una di quelle donne, come se ne trovavano ancora mezzo secolo fa in qualche casa signorile, che, per quanto di bassa condizione e volgari d'animo e d'intelletto, erano per la lunga consuetudine diventate come di famiglia, godevano di una certa confi-

denza, erano in qualche caso richieste del loro avviso, più spesso lo davano non ricercate, e si permettevano in presenza dei padroni e parlando con loro certe libertà, che senza quelle circostanze sarebbero sembrate, più che strane, impossibili. La vecchia donna ama, si sente, Giulietta, l'ama a suo modo; e si tiene d'averla allevata lei, d'essere anche lei un pocolino sua madre, d'aver sopra di essa una certa autorità, d'essere la sua confidente. Si capisce che Giulietta nei suoi dubbi, nei suoi bisogni, nei suoi pericoli, si rivolgerà per consiglio ed aiuto alla nutrice (il freddo sussiego dei genitori è una muraglia che impedisce ogni comunicazione affettuosa e confidente della figlia con essi); e si capisce che la nutrice aiuterà e consiglierà finchè può e come può, cioè come il suo corto giudizio e i suoi bassi e volgari istinti le consentono, la sua padroncina: ma quando questa avrà bisogno d'una parola alta e nobile che la sorregga nei casi più gravi, nei più duri cimenti, invano si rivolgerà alla vecchia, la quale non saprà suggerirle che cose basse ed indegne.

Eccoci alla quarta scena e a Mercuzio. Mercuzio e la nutrice sono i due soli personaggi della tragedia interamente creati dallo Shakespeare. Negli scrittori precedenti non c'è di cotesti due personaggi che il nome e l'idea; cioè, il carattere della nutrice è già disegnato nel poema del Brooke, ma da quel pallido e freddo disegno alla viva e meravigliosa creazione dello Shakespeare ci corre. E creazione non meno viva e meravigliosa, benchè di natura essenzialmente diversa, è Mercuzio.

“ Oh come descriverò io, dice il Coleridge, quella squisita ebullizione e soprabbondanza di vita giovanile perduta sopra le ridenti onde del piacere e

della prosperità, somigliante ad una gioconda bellezza che diletta di alterare il volto in cui si sa che l'amante s'affisa rapito, e corruga la fronte nel trionfo della sua calma? Spirito sempre desto, fantasia operosa e procreativa come un insetto, coraggio, mente facile, che, trascurando le cose proprie, è al tempo stesso disposta a ridere delle altrui, e tuttavia a pigliarne interesse; queste, e tutte le qualità più geniali formanti con esse una sola mistura, tutti i pregi e tutte le debolezze dell'uomo di alta condizione e del gentiluomo, fanno il carattere di Mercuzio „.

“ Mercuzio, scrive l'Hudson, è una perfetta incarnazione di spiriti animali operanti nel cervello e per mezzo di esso. Finchè la vita è in lui, bisogna che il suo sangue si agiti, e finchè il suo sangue si agita il cervello e la lingua debbono scherzare. Le sue vene sembrano piene di sciampagna mussante. Gavazzando nella conscia pienezza de' suoi espedienti, egli profonde, profonde, senza curarsi se ciò che dice sono cose sensate o senza senso; anzi i suoi molti ruzzoloni pare siano preparati come trionfi di agilità; egli cerca, si direbbe, le cadute per avere occasione di ulteriori prove che mettano a cimento la sua abilità e la facciano maggiormente trionfare. Pieno delle qualità più geniali, egli stesso parla licenziosamente; ed anche nel suo parlare più licenzioso c'è una sottigliezza ed una raffinatezza di natura e d'educazione, che fanno di lui il principe delle allegre compagnie. Niente può meglio provare che il burlesco è la parte essenziale della sua composizione, quanto il fatto ch'egli scherza anche in faccia al suo più fiero nemico, come se vivere e scherzare fossero per lui la stessa cosa „.

“ Sarebbe vano tentare un’analisi dell’umorismo di Mercuzio. Da una fantasia viva ed accesa come un’aurora boreale le più singolari e graziose combinazioni balzano fuori con una facilità ed una felicità quasi inconcepibili. Se l’umorismo consiste in una particolare vivacità leggerezza e come sensibilità di spirito, afferrante come per istinto le più remote e delicate affinità, e accoppiante insieme cose diverse nel modo più inaspettato e al tempo stesso più deliberato, allora difficilmente può negarsi che Mercuzio è così degnamente il principe dell’umorismo come delle geniali compagnie „.

La quarta scena rappresenta una strada. Vengono Romeo, Mercuzio, Benvolio, con cinque o sei maschere, uomini che portano fiaccole, ed altri. Romeo è mascherato da pellegrino: stanno per andare alla festa di casa Capuleti. Romeo è di cattivo umore; dice che non ballerà, che ha fatto un sogno.

MERC. Ah vedo! la regina Mab è venuta a trovarvi. Essa è la fata levatrice, e viene, in forma non più grossa di una agata sull’indice di un’alderman, tratta da un equipaggio di piccoli atomi a traverso i nasi degli uomini che giacciono addormentati. I raggi delle ruote del suo carro son fatti di lunghe zampe di ragno; il mantice di ali di cavallette; le redini del più sottile ragnatelo; i finimenti di umidi raggi di luna; il manico della frusta, di un osso di grillo, la corda di un filo impercettibile; il cocchiere è un piccolo moscerino in livrea grigia, meno grosso della metà di un piccolo animalino rotondo tratto fuori con uno spillo dal pigro dito di una serva. Il suo cocchio è un guscio di nocciuola, lavorato dal falegname scoiattolo o dal vecchio lombrico, da tempo memorabile carrozziere delle fate. Con questo equipaggio essa galoppa da una notte all’altra attraverso i cervelli degli amanti, e allora essi sognano d’amare; sulle ginocchia dei cortigiani, che immantinente sognano cortesie; sulle dita dei legali, che immantinente

sognano onorarii; sulle labbra delle dame, che immantinente sognano baci, e che spesso Mab irritata punge di bollicine, perchè il loro fiato è guasto da confetture profumate; talvolta essa galoppa sul naso di un solleticatore, e allora egli sogna che sente l'odore di un impiego; talora essa viene, con la coda di un porcellino della decima, a solleticare il naso di un parroco addormentato, e allora egli sogna un altro beneficio; talora ella passa sopra il collo d'un soldato, e allora egli sogna di tagliare le gole nemiche, sogna breccie, agguati, lame spagnuole, bicchieri di cinque misure pieni, e poi tamburi nelle orecchie, e balza e si sveglia, e così spaventato bestemmia una preghiera o due, e si riaddormenta. È questa stessa Mab che intreccia le criniere dei cavalli nella notte e attortiglia in fatali nodi i loro crini untuosi, che una volta strigati pronosticano molte sciagure. È dessa la strige che quando le ragazze giacciono supine, le preme e insegna loro per la prima volta a portare, e ne fa delle donne di solida resistenza: è lei....

ROM. Basta, basta, Mercuzio, tu dici dei niente.

MERC. S'intende, io parlo di sogni, che sono i figli di un cervello ozioso, generati da nient'altro che da una vana fantasia.

Benvolio avverte che arriveranno troppo tardi, e Romeo soggiunge: " Troppo presto, io temo; poichè la mia anima presagisce che qualche doloroso avvenimento, ancora sospeso nelle stelle, avrà per suo terribile principio la festa di questa notte, e segnerà, con qualche crudele sentenza di morte immatura, il termine della spregiata vita chiusa nel mio petto. Ma colui che ha il governo del mio destino diriga la mia vela! Avanti, giocondi amici „.

Partono: e siamo alla scena quinta, alla festa di ballo in casa Capuleti. I suonatori sono già al loro posto, e alcuni servitori finiscono di mettere in ordine la sala. Entra raggiante in mezzo alla turba dei convitati il vecchio Capuleti; con lui Tebaldo,

Giulietta e la nutrice; e poco appresso Romeo, cogli amici mascherati. Il vecchio Capuleti saluta tutti, saluta di mano in mano i nuovi che arrivano, dà ordini ai servitori, invita a ballare.

Romeo vede Giulietta, domanda chi è; non glielo san dire; e prorompe: " Oh! essa insegna alle fiaccole a brillare! Sembra che essa penda dalla faccia della notte come un ricco gioiello dall' orecchio di una Etiope; bellezza troppo ricca perchè se ne possa usare, troppo preziosa per la terra! Come una colomba dalle piume di neve in mezzo a una turba di corvi, così pare quella giovane in mezzo alle sue compagne. Finito questo ballo, spierò dove si mette e procurerò alla mia rozza mano la felicità di toccare la sua. Il mio cuore ha egli amato fino ad ora? Smentite una simile cosa, o occhi miei: poichè fino a questa notte io non aveva mai veduta la vera bellezza „.

Tebaldo, che riconosce alla voce Romeo, chiede a un paggio la spada e giura che vuole ucciderlo: il vecchio Capuleti cerca di calmarlo, e poichè quegli insiste, gli fa un fiero rabbuffo; gli dice che il padrone di casa è lui, che badi bene a quel che fa: e Tebaldo, non potendo sfogarsi, parte irritato. Intanto Romeo si avvicina a Giulietta, le prende la mano; ed ha luogo fra loro questo dialogo.

ROM. Se io profano con la mia indegna mano questa santa reliquia, son pronto a farne una gentile penitenza: permettete alle mie labbra, arrossenti pellegrini, di cancellare con un tenero bacio il ruvido tocco.

GIUL. Buon pellegrino, voi fate troppo torto alla vostra mano che ha mostrato in ciò una rispettosa devozione. I santi stessi hanno mani che le mani dei pellegrini possono toccare. E la stretta di mano è il bacio del pio portatore di palma.

ROM. I santi non hanno essi labbra, e i pii portatori di palma anche?

GIUL. Sì, o pellegrino, labbra che essi devono usare nella preghiera.

ROM. Oh! allora, cara santa, permetti che le labbra facciano ciò che fanno le mani. Esse pregano: esaudiscile, per timore che la fede non si cambi in disperazione.

GIUL. I santi non si muovono, ancorchè esaudiscano le altrui preghiere.

ROM. Allora non muoverti, intanto che io raccolgo il frutto della mia preghiera. Ecco, le tue labbra hanno purgato le mie del loro peccato. (*la bacia*).

GIUL. Allora è rimasto sulle mie labbra il peccato delle vostre.

ROM. Il peccato delle mie labbra? O dolce rimprovero! Rendetemi dunque il mio peccato.

GIUL. Voi siete dotto nel baciare.

La nutrice dice a Giulietta che la madre la cerca, e Giulietta si dirige alla volta di lei: Romeo chiede alla nutrice chi è la madre di Giulietta; e quando lo ha saputo, esclama: " Oh credito troppo caro! La mia vita è un debito che io ho con la mia nemica! „

La festa è al suo termine: gl'invitati cominciano a partire; e Giulietta rimasta sola con la nutrice, accennandole Romeo che se ne va, la prega d'informarsi del nome di lui; e mentre la nutrice si allontana, dice fra sè: " S'egli è ammogliato, la mia tomba può essere il mio letto nuziale „. Quando poi la nutrice, tornata indietro, le ha detto ch'è si chiama Romeo ed è un Montecchi, Giulietta esclama: " Oh qual prodigioso amore è nato in me, poichè io debbo amare un nemico esecrato! „

Entra il Coro, a riconoscere che l'amore di Romeo per Rosalina sta per morire, ed un'altra passione

aspira a succedergli; e col coro finisce la scena quinta e il primo atto.

È accaduto ciò che Benvolio avea presagito; anzi qualche cosa di più. Romeo non ha avuto il tempo di paragonare Rosalina alle altre belle, non ha avuto il tempo neppure di vederla, di pensare a lei, perchè ha veduto Giulietta; ha veduto Giulietta, ed ha esclamato: " Il mio cuore amò egli mai fino ad ora? Smentite una simile cosa, o occhi miei; poichè fino a questa notte io non aveva mai veduta la vera bellezza „. E di Rosalina neppure una parola. Romeo e Giulietta al primo vedersi sono rimasti a vicenda ammaliati dall'incanto dei loro sguardi (*Alike bewitched by the charm of looks*). L'amore di Romeo per Rosalina non solo sta per morire, come ha detto il Coro, ma è già morto; e l'amore di Giulietta e Romeo non solo aspira a succedergli, ma ne ha già preso il posto: e appena nato è gigante.

Questo modo improvviso, violento, straordinario, nel quale il poeta fa nascere l'amore di Romeo e Giulietta, meraviglioso in sè ove si consideri in relazione col resto del dramma, è anche più meraviglioso ove si paragoni al modo col quale l'amore stesso nasce negli scritti anteriori alla tragedia dello Shakespeare, e specialmente nella novella del Bando. Parlando di questa novella nello *studio* precedente, io notai che l'amore fra il giovine Montecchi e la fanciulla Capuleti comincia ivi molto naturalmente e placidamente, nel modo ordinario e comune. I due giovani si scambiano alla festa qualche occhiata significante; poi Romeo comincia a passeggiare sotto la casa di Giulietta; e Giulietta si fa vedere alla finestra; e quando questa storia è durata un bel pezzo,

gli amanti si fanno la loro dichiarazione, e finalmente risolvono di sposarsi in segreto.

Gli amanti che incominciano a fare all'amore così, ordinariamente muoiono tranquilli nel loro letto, dopo avere messo al mondo una mezza dozzina di figliuoli. Alle strane avventure, ai tragici casi, alla terribile ed eroica fine degli amori di Romeo e Giulietta non si addiceva questo pacifico e prosaico principio. Ciò sentì come per istinto lo Shakespeare, e in uno di quei lampi che illuminano le menti privilegiate dei grandi poeti, ebbe una concezione affatto nuova dell'intero dramma, la sola concezione poeticamente vera, organica ed una. Perchè altra cosa è la verità nell'arte e nella poesia, altra la verità nella vita reale.

Il fatto che produce la catastrofe, cioè il mezzo col quale frate Lorenzo vuole impedire il matrimonio di Giulietta col conte Paride, sembra al Rümelin, il più strano, il più innaturale, il più pericoloso, il più inconcepibile che una fantasia esaltata potesse inventare; mentre non mancavano, secondo lui, altri mezzi facili ed ovvii a conseguire quel fine. Non poteva Giulietta, domanda il critico tedesco, confessare francamente ch'era già maritata, ed affrontare con l'eroismo dell'amor suo le conseguenze di questa confessione? Non poteva essa fuggire? Non poteva fingersi malata? Non si poteva indurre il conte Paride a rinunciare alla mano di Giulietta, facendogli noto ch'essa era già sposa di un altro? Non poteva il frate dichiarare che a lui sacerdote cristiano non era consentito benedire le nozze di Giulietta col conte, mentre il primo marito di lei era ancor vivo? — Sicuro che tutto ciò si poteva; e ciascuno di questi mezzi sarebbe stato più naturale e più ragionevole

allo scioglimento del dramma, se il dramma avesse dovuto essere la rappresentazione pura e semplice di un fatto della vita reale. Ma esso doveva nella mente dello Shakespeare essere ben altra cosa.

È stato detto che il poeta di *Romeo e Giulietta* seppe, con la divinazione del genio, trasportare i suoi personaggi nel caldo ambiente d'una città medievale italiana, piena di tumulto e di vita, e rappresentare quell'ambiente con una fedeltà meravigliosa. Io direi qualche cosa di più, cioè di diverso; direi che il poeta trasportò i personaggi e gli avvenimenti del suo dramma in un ambiente più caldo ancora e più alto, nell'ambiente dell'amore e della poesia. Non so se il Lessing intese qualche cosa di simile quando disse che *Romeo e Giulietta* è il solo dramma dettato dalla mano stessa d'amore: certo volle dire, io credo, che in quel dramma è condensato tutto ciò che l'amore ha di divino e d'umano, di gioie, di dolori, di poesia, d'eroismo.

La catastrofe, rispetto ai mezzi che la producono, avrà in sè quanto si vuole di strano e d'inverosimile agli occhi di chi giudica secondo le regole della fredda ragione; agli occhi del poeta e agli occhi del popolo, il quale è sempre più poeta dei critici e dei verseggiatori, è soltanto meravigliosa. Ciò che fece la popolarità della storia di *Romeo e Giulietta* è appunto quel meraviglioso della catastrofe, che al critico tedesco pare strano ed inverosimile. Levate da quella storia il narcotico, la morte apparente, la deposizione nella tomba; e quella storia non è più niente, cioè è una storia d'amore come tante altre, non è più la storia di *Romeo e Giulietta*.

La mente dello Shakespeare restò colpita dal meraviglioso di quella storia e trasportatala nel regno

della poesia, la ripensò tutta in ordine alla catastrofe in modo che tutti i precedenti corrispondessero a questa e la preparassero. Il merito principale dello Shakespeare nella composizione della tragedia, ciò che fa di essa un'opera d'arte essenzialmente diversa da quelle di tutti gli scrittori che lo precedettero nel trattare la storia di Romeo e Giulietta sta in ciò e nell'aver il poeta saputo giustificare il meraviglioso della catastrofe con quell'aura di fatalità che aleggia sulla tragedia dal principio alla fine.

C'è qualche cosa di fatale nel modo stesso come Romeo e Giulietta s'innamorano. Quel colpo di sole che, al primo vedersi, li coglie tutti due contemporaneamente, e fa sì che l'uno dica: " Il mio cuore ha egli amato fino ad ora? Smentite una simil cosa, o occhi miei „; e l'altra: " Se quell'uomo è ammogliato, la mia tomba sarà il mio letto nuziale „; quel colpo di sole è una cosa fuori dell'ordinario, che soltanto la poesia può far parer vera, e soltanto il fato spiegare. Fin dall'istante che Romeo sta per mettere il piede in casa Capuleti ha il presentimento che qualche cosa di straordinario e di terribile avrà per principio la festa di quella notte, ha il presentimento che quella festa segnerà il termine della sua vita; ma poichè sa che contrastare al fato è inutile, grida agli amici suoi: " Avanti, giocondi amici, avanti „ ed entra con essi nella casa fatale, di dove andrà per la via dell'amore alla morte.

II.

Io dissi una volta, con grande scandalo degli scrittori di estetica e dei poveri di spirito, che la critica d'arte è qualche cosa di essenzialmente sog-

gettivo, la quale in ultima analisi si riduce a questo, che dove uno dice: mi piace, un altro dice: non mi piace; senza che un terzo abbia il diritto di assidersi giudice tra i due e sentenziare chi d'essi ha ragione, chi torto. Tutte le volte che m'è accaduto, dopo quella, di cercare, o per semplice curiosità, o con l'idea stramba d'avere una guida nei miei giudizi, che cosa avessero pensato intorno ad una medesima opera d'arte gli scrittori diversi che, a mia notizia, ne aveano parlato, ho dovuto (me ne dispiace pei suddetti scrittori d'estetica e pei poveri di spirito) confermarmi in quella mia prima sentenza; perchè nove volte su dieci, dove uno scrittore diceva bianco, l'altro diceva nero, e un terzo magari diceva grigio. E ciò che parrà più curioso, o piuttosto naturale, quand'io leggeva il primo scrittore, mi pareva quasi sempre che avesse ragione lui; quando poi leggeva un secondo e un terzo, non mi pareva più che il primo avesse in tutto ragione; cosicchè, non sapendo a chi dar retta, spesso e volentieri io finiva per formarmi una opinione mia propria, che non era precisamente quella di nessuno dei tre. Che cosa poi fosse quella mia opinione, vattel' a péscia. Ma c'è questo di buono, che io non ho mai creduto che fosse niente altro che una opinione.

Dovendo parlare del così detto *eufuismo* dello Shakespeare, di quelli che la critica chiama difetti di stile nella tragedia *Romeo e Giulietta*, m'è parso quasi un dovere premettere questa mia professione di poca fede nella critica estetica. Una delle ragioni di tale mia poca fede sta anche in ciò, che mi fa un effetto strano vedere i nani affaticantisi a disputare intorno alle opere dei giganti. — Chi dà a noi scribacchini il diritto di mettere i nostri mingherlini in-

telletti al di sopra dei grandi intelletti d'un Ali-ghieri, d'uno Shakespeare? Chi ci dà il diritto di assiderci presuntuosamente in faccia a loro come maestri, chiamarli al *redde rationem*, e dir loro: voi qui avete sbagliato? Chi dice a noi che quelle cose che in loro ci paiono difetti, non ci paiano tali unicamente per effetto del nostro corto intendere? Chi ci assicura che il nostro modo di vedere, di sentire, di pensare, che noi dobbiamo in parte a noi stessi, in parte al tempo nel quale siamo stati educati e viviamo, sia nella benchè menoma particella migliore del modo di vedere, di sentire, di pensare di quei grandi?

Ma noi dobbiamo pur fare qualche cosa di questa penna di acciaio che da piccoli ci hanno insegnato, per nostra e altrui maledizione, a inzuppare nell'inchiostro e sfregar sulla carta; e sentendoci impotenti a creare, ci vendichiamo della nostra impotenza collo scrivere dei saggi critici.

Nel mio *studio* su le fonti di *Romeo e Giulietta* io accennai già al così detto eufuismo dello Shakespeare; qui aggiungo che, secondo l'opinione di parecchi critici shakespeareiani, specialmente inglesi, *Romeo e Giulietta* è appunto fra le tragedie del poeta quella in cui il difetto dello stile eufuistico, allora di moda, appare più che in tutte le altre: ma fra i critici che professano tale opinione c'è una varietà e gradazione di giudizi notevole.

I critici francesi sono in generale tanto più severi contro l'*eufuismo* dello Shakespeare, quanto sono più antichi. Lo Chateaubriand dice che lo Shakespeare è naturale nei sentimenti e nelle idee, non mai nella espressione. Salvo alcune scene nelle quali il genio si solleva più in alto, ed egli allora si esprime sem-

plicemente, il linguaggio di lui, dice lo Chateaubriand, è sempre affettato. Il Guizot e il Saint-Marc Girardin esprimono in altri termini la stessa opinione: il primo paragona lo Shakespeare al Petrarca e trova fra loro questa differenza, che il poeta italiano è quasi sempre naturale nella espressione e raffinato nel sentimento; mentre l'inglese esprime sentimenti semplici e veri con forma strana e affettata; il secondo dice che il linguaggio di Romeo e Giulietta degenera spesso in bisticci, ma che i due amanti sentono con ingenuità ciò che esprimono con affettazione. Il Lamartine, riconoscendo che le bellezze della tragedia *Romeo e Giulietta* rivelano un gran genio, una splendida immaginazione, un'anima piena di sentimento e signoreggiatrice dei cuori, chiama a dirittura viziato il gusto e depravato in gran parte lo stile della tragedia. I critici più recenti, lo Chasles, il Mezières, il Taine, dànno all'*eufuismo* shakespeariano una interpretazione molto più benigna.

Lo Chasles, come abbiamo veduto, spiega il linguaggio immaginoso e ricercato del poeta col lirismo della passione, coll'atmosfera calda e fortemente colorita della tragedia, e si contenta di dire che Romeo parla come un sonetto del Petrarca. Il Mezières ammette che l'*eufuismo* della tragedia sia un difetto, e che il difetto derivi in parte dalla giovinezza dell'autore, allora in particolar modo sotto l'influenza dello stile di moda; ma crede che quel difetto sia così intimamente congiunto con le bellezze dell'opera, che tentar di correggerlo, sarebbe un cancellare anche queste. " Se lo Shakespeare dice egli, avesse scritto *Romeo e Giulietta* più tardi, senza dubbio avrebbe lasciato indietro i *concetti* e i fiori rettorici, ma forse, avrebbe tratteggiato con meno ardore la passione e

la commozione che animano tutto il dramma „. Quelli che agli altri paiono difetti, sono, secondo il Taine, una delle prove più lampanti della straordinaria grandezza dell'ingegno dello Shakespeare, tanto diverso da tutti gli altri ingegni. “ Gli oggetti, dice il Taine, che nelle nostre menti non possono entrare se non a pezzi, disgiunti e separati l'uno dall'altro, nella mente di lui c'entrano tutti interi. Egli pensa a blocchi, noi pensiamo per atomi. Quindi il suo stile e i nostri sono due linguaggi perfettamente opposti. Quindi quelle che nel suo stile a noi paiono bizzarrie, immagini avventate, idee sconnesse, incoerenti; quindi le metafore, le esagerazioni appassionate, le acutezze, le frasi ricercate, le stravaganze amorose di Romeo e Giulietta; quindi il loro linguaggio che rassomiglia al gorgheggio dei rosignuoli „.

I critici tedeschi in generale non si occupano gran fatto dell'*eufuismo* del poeta inglese; e quando se ne occupano, se ne occupano sopra tutto per giustificarlo; ma, più che darne una giustificazione, per dir così, generale, desumendola dalla natura dell'ingegno del poeta, come fa il Taine, essi difendono i luoghi particolari criticati da altri, cercando di mostrare che l'autore in quel dato luogo ha avuto le sue buone ragioni di fare come ha fatto, e che ciò che ad alcuni critici pare un difetto è invece un pregio. Uno dei luoghi più biasimati, anche dai critici inglesi, anzi specialmente da essi, è il discorso col quale madonna Capuleti fa a Giulietta l'elogio del conte Paride. Il Pope, il Mason e il Chambers lo chiamano, senza tanti complimenti, ridicolo; lo Steevens, pieno di borra. Il Singer ripeté nella prima edizione del suo Shakespeare la critica dello Steevens; dalla seconda la tolse. L'Ulrici difende quel luogo così:

“ Se lo Shakespeare ha messo in bocca della madre di Giulietta un tale (come lo chiamano) eufuismo, certo non è senza una profonda ragione. Madonna Capuleti si mostra, così nella forma come nella sostanza del suo discorso, una donna di una educazione superiore, ma artificiale, una donna del mondo elegante, una donna di molta accortezza, ma priva di sentimento e di cuore, che ha più cura della corretta eleganza delle maniere, delle apparenze sociali, che del merito vero, e che perciò è più devota al mondo che alla cura e alla educazione della sua figliuola. Per chi come l'Ulrici giustifica il discorso di madonna Capuleti, che è il più alieno dalla idea che noi ci facciamo della verità e della naturalezza, il rimanente *eufuismo* dello Shakespeare non ha bisogno d'apologia.

La critica inglese in questa faccenda dell'*eufuismo* shakespeariano si rassomiglia un po' alla francese: cioè i critici più recenti generalmente inclinano a giustificare ciò che i più antichi condannano. Ma il maggior numero così degli uni come degli altri ammettono che lo Shakespeare quando scrisse le sue prime opere fosse sotto l'influenza dello stile messo di moda dal Lyly, e che poi a mano a mano che procedeva nell'arte sua si liberasse da quella influenza. Essi deducono ciò dal fatto che lo stile eufuistico, che abbonda nelle prime opere, scarseggia e quasi scompare nelle ultime; e notano che nella stessa tragedia *Romeo e Giulietta* ce n'è a profusione nei primi tre atti, e poco o niente negli ultimi due. Con ciò quei critici vengono a riconoscere che l'*eufuismo* dello Shakespeare è un difetto. L'Hudson anzi, ch'è uno dei più recenti, dice francamente, a proposito dell'*eufuismo* della tragedia *Romeo e Giulietta*, che la cri-

tica servirebbe meglio al suo fine riconoscendo che i difetti sono difetti, piuttosto che cercando di giustificarli. Nota anch'egli che l'*eufuismo* dopo il terzo atto scompare, ed aggiunge che l'*eufuismo* non si trova in nessuno dei pezzi nuovi aggiunti nella seconda edizione.

Se quest'ultima cosa fosse vera, potrebbe essere un forte argomento contro l'*eufuismo* dello Shakespeare; perchè potrebbe far credere che l'autore, quando rifiuse la sua tragedia, avea già sentito la falsità dello stile eufuistico e se n'era guardato; ma l'argomento è soltanto apparente; e contro di esso basterebbe osservare che, se lo Shakespeare avesse sentito quella falsità, si sarebbe studiato di tor via nella correzione quanto più poteva dell'*eufuismo*, che invece lasciò tutto quanto. Anzi (ciò che taglia la testa al toro, e mostra che anche gli scrittori più valenti e accurati cadono talora in errori di fatto, che paiono inesplicabili) non solo non ne tolse, ma, contrariamente a ciò che afferma l'Hudson, ne aggiunse: aggiunse, tra gli altri, tutto il discorso di madonna Capuleti a Giulietta, cioè il pezzo più ferocemente accusato d'*eufuismo*.

Come i lettori veggono, non è molto facile, per chi cerchi negli scritti dei critici una guida a giudicare l'*eufuismo* dello Shakespeare, raccapezzarsi fra le loro varie e spesso discordi opinioni. Dopo ciò, non mi metterò io, ventesimo o centesimo fra tanto senno, a sciorinare l'opinione mia, quasi presumendo ch'essa valga a portare un po' più di luce sulla questione. Io farò poche e semplici osservazioni, suggeritemi in gran parte da ciò che gli altri hanno detto.

Senza negare una giusta importanza a questi due fatti: 1° che anche la gran mente dello Shakespeare

dovè nei venti anni circa della sua carriera di scrittore drammatico andarsi modificando e perfezionando; 2° che l'*eufuismo*, il quale abbonda nelle prime opere di lui, scema nelle successive e quasi scompare nelle ultime; e senza negare che questo secondo fatto possa avere qualche relazione col primo; io penso però che bisogni andare molto cauti nello stabilire i limiti di questa relazione, e sopra tutto guardarsi dal supporla, come alcuni fanno, così intima e stretta, che il secondo fatto sia quasi una conseguenza naturale del primo. Nel determinare le ragioni di quel secondo fatto, bisogna, secondo me, tener conto anche di altri elementi importanti; bisogna anzi tutto guardare all'argomento e alla natura dei drammi nei quali l'eufuismo abbonda o scarseggia, e in particolar modo al carattere dei personaggi, alla condizione dell'animo loro, e alle altre circostanze, allorchè essi parlano o non parlano eufuisticamente. Perchè, se l'intelletto dello Shakespeare, perfezionandosi, avesse sentito che lo stile eufuistico era di sua natura falso, e perciò era un errore l'usarlo in qualsiasi luogo, e in bocca di qualsiasi personaggio, mi par quasi certo che nelle opere della età più matura non dovrebbe trovarsene traccia. E invece, dove più, dove meno, l'*eufuismo* si trova in tutte le opere del gran poeta; si trova così nelle *Allegre comari di Windsor* e nell'*Amleto*, composte fra i trenta e i quarant'anni, come nell'*Otello* e nel *Re Lear*, nel *Racconto d'inverno* e nella *Tempesta*, scritte fra i quaranta e la morte. — Ma qui, nei luoghi dove si trova, dicono alcuni critici, l'*eufuismo* è sempre al suo posto: — e in ciò io sono perfettamente d'accordo con cotesti critici. Se non che il loro dire mi apre la via ad una osservazione intorno alla tragedia *Romeo e Giulietta*: e l'osserva-

zione è questa; che il fatto del mancare negli ultimi due atti di essa l'eufuismo, il quale abbonda nei primi tre, mostrerebbe che il poeta, più che obbedire all'influenza della moda, sapeva fin d'allora quel che faceva, metteva cioè l'eufuismo dove gli pareva che dovesse andare, e dove gli pareva che non dovesse andare non lo metteva. Sarebbe strano, per non dire assurdo e ridicolo, supporre che la mente dello Shakespeare si modificasse proprio mentre egli stava componendo *Romeo e Giulietta*, e che proprio arrivato poco oltre la metà del suo lavoro, si accorgesse della falsità dello stile eufuistico e lo abbandonasse.

Con ragionamenti analoghi a quello col quale l'Ulrici giustifica il discorso di madonna Capuleti a Giulietta, sarebbe facile giustificare l'eufuismo di tutti gli altri personaggi della tragedia, mostrando che lo Shakespeare li fa parlare sempre tutti secondo la condizione e il carattere loro. Chi ha saputo mettere in bocca della nutrice un linguaggio che è il non plus ultra della verità e della naturalezza portate nell'arte, se mette un linguaggio fiorito, ricercato, affettato in bocca del padre di Romeo e della madre di Giulietta, ciò vuol dire che quel linguaggio fiorito, ricercato, affettato è, secondo lui, naturale a quei due personaggi. E davanti all'opinione dell'autore di una tragedia come *Romeo e Giulietta* i critici più dotti e ingegnosi devono cavarli il cappello e inchinare il capo. Ciò poi che lo Chasles dice rispetto al lirismo della passione, e ciò che io ho osservato rispetto all'ambiente poetico nel quale l'autore trasportò la storia dei due amanti veronesi, basta, secondo me, e n'avanza, a spiegare (non dico, giustificare, perchè la parola sarebbe irriverente) l'eufuismo del linguaggio amoroso di Romeo e Giulietta.

Un'altra osservazione. La commedia *Fatiche di amore perdute*, ~~che è anch'essa~~ una delle prime opere dello Shakespeare, composta probabilmente prima di *Romeo e Giulietta*, è, secondo l'opinione dei più, una satira dell'eufuismo; ed è al tempo stesso, secondo quella medesima opinione, l'opera dello Shakespeare più di tutte macchiata d'eufuismo: ciò che può parere un impossibile, per la contradizion che nol consente. Ma come? Supporre che il poeta metta in ridicolo un difetto di cui è macchiato egli stesso, un difetto di cui mostra sè esempio insigne in quella stessa opera che vuol essere la satira di quel difetto! — Come si spiega dunque l'eufuismo in quella commedia? — Che l'eufuismo ci sia non può mettersi in dubbio; ma non tutta la commedia è, a mio avviso, una satira dell'eufuismo; nè questa satira è lo scopo principale della commedia. La satira dell'eufuismo si limita ad un solo personaggiò, uno spagnuolo grottesco, una specie di caricatura, che serve di spasso agli altri, i quali parlano, è vero, eufuisticamente anche loro, ma in un linguaggio eufuistico, che ad essi è naturale.

L'origine prima e la ragione dell'eufuismo dello Shakespeare sta, secondo me, in ciò, ch'egli fa parlare i suoi personaggi come si parlava a tempo suo in Inghilterra; ciascun personaggio, s'intende secondo la condizione sua: e come l'eufuismo era il linguaggio della gente culta e dell'alta società, così egli la gente culta e dell'alta società la fa in generale parlare eufuisticamente; così egli fa parlare eufuisticamente i Capuleti e i Montecchi nella tragedia *Romeo e Giulietta*, il Re di Navarra la Regina di Francia e i loro cortigiani nella commedia *Fatiche d'amore perdute*. — Ma sentiva egli il poeta che cosa c'era di falso

nel linguaggio eufuistico? Ammesso cioè ch'egli facesse parlare i suoi personaggi eufuisticamente soltanto perchè ciò era richiesto dalla condizione loro, sentiva egli la falsità del parlare e dello scrivere ch'era di moda al tempo suo? — A questa domanda è molto difficile dare una risposta soddisfacente; perchè è molto difficile definire esattamente l'*eufuismo* e segnarne i limiti; è molto difficile dire quando e dove cominci il falso nell'*eufuismo*; ed è non meno difficile dire dove e quando cominci l'*eufuismo* nello Shakespeare.

Allorchè, per esempio, Clitennestra nell'*Agamennone* di Eschilo, fingendosi lieta del ritorno dello sposo, dice: “ io chiamerò quest'uomo cane delle stalle, salutare gomena della nave, colonna sostenente l'alta casa, figlio unico al padre, terra che fuori di speranza apparisce ai naviganti, luce limpidissima dopo la tempesta, sorgente di acqua viva al viaggiatore sitibondo „; e quando, dopo averlo ucciso, dice: “ le atre gocce della cruenta rugiada aspersero me rallegrantemi, non meno di quel che si rallegrì della pioggia di Giove la sementa ch'è sul partorire i calici „; non potrebbe qualcuno accusare di eufuistico questo linguaggio del gran tragico greco? giudicarlo affettato, ricercato, e perciò falso? E pure i greci rappresentano per noi ciò che vi ha di più puro e di più alto nell'arte della parola. Ma questo linguaggio, che, secondo il nostro modo di vedere e di sentire, non è certo il più semplice e naturale ad esprimere l'amore coniugale, sia pure simulato, e l'odio e la vendetta trionfanti, chi può affermare che non fosse e non paresse naturalissimo ai tempi di Eschilo? Chi può affermare che non sia l'espressione naturale di quei sentimenti nella poesia di ogni tempo?

Dopo tutto (si torna sempre lì) nella impressione che quello od un linguaggio somigliante, sia d'Eschilo, sia dello Shakespeare, sia di chiunque altri, produce sopra i lettori o gli ascoltatori, e nel giudizio ch'essi nè danno, c'è sempre molto del soggettivo: e, a gloria della critica estetica, si può aggiungere che in quel giudizio hanno pure la loro influenza, e spesso non piccola, il nome, la fama, il tempo e la nazionalità dello scrittore. Si può scommettere cento contro uno che se quel valentuomo di Ferdinando Ranalli, il quale affermava che *il bello assoluto è nell'arte greca latina e italiana; il rispettivo in quella degli oltramontani*, avesse trovato le parole di Clitennestra da me riferite in una tragedia dello Shakespeare, si sarebbe fatto il segno della croce gridando: oh sconvenienza orribile di espressioni e d'immagini! E si può egualmente scommettere che non avrebbe trovato parole sufficienti a lodare questo, o qualche altro discorso simile del re Lear, se, invece che nello Shakespeare, lo avesse incontrato in uno scrittore greco o latino.

“ Soffiate, o venti, e fate schiantare le vostre gote! Infuriatevi! Soffiate! Vomitate, o voi cateratte e trombe, finchè abbiate sommerso i vostri campanili e annegato i galli (che vi sono in cima!) O voi fiamme sulfuree, rapide come il pensiero, precorritrici dei fulmini che spezzano le querci, bruciate la mia bianca testa! E tu, o tuono che tutto scuoti, schiaccia la spessa rotondità del mondo! rompi le matrici della natura, e distruggi d'un sol colpo tutti i germi che producono l'uomo ingrato!... Romba quanto n'hai in corpo! sputa, o fuoco! vomita, o pioggia! Nè la pioggia, nè il vento, nè il tuono, nè il fuoco, non sono mie figliuole: io non vi accuso d'ingratitude, o voi

elementi; io non donai a voi un regno, non vi chiamai figli miei, voi non mi dovete obbedienza „.

Nessuno, io credo, salvo forse il Ranalli, oserebbe accusare di eufuistico, di strano, di falso, questo discorso (lamento e deprecazione a un tempo) del vecchio re, a cui la ingratitudine delle figliuole ha turbato il senno. Questo, a chi ha il senso della poesia, parrà sempre uno dei più bei pezzi di poesia che siano stati mai scritti.

Ma il dialogo, per esempio, fra Romeo e Benvolio, col quale finisce la prima scena della tragedia *Romeo e Giulietta*, e il dialogo epigrammatico fra Romeo e Giulietta nel loro primo incontro alla festa, si debbono, o non si debbono chiamare eufuistici? — Io non oserei dire di sì; ad ogni modo non mi pare che l'*eufuismo* sia in essi un difetto: intendo però benissimo come altri possa essere d'opinione contraria alla mia. Ciò che dico di quei due pezzi, si può dire di molti altri luoghi del teatro shakespeariano, che a taluno possono parere eufuistici e falsi, a tal altro non parere.

Oltre di ciò, se si ha da chiamare *eufuismo* lo scrivere fiorito, ingegnoso e ricercato degli scrittori inglesi degli ultimi del secolo decimosesto e dei primi del decimosettimo, bisogna riconoscere che ci sono varie maniere di *eufuismo*; bisogna, per esempio, riconoscere che l'*eufuismo* dello Shakespeare è qualche cosa di diverso dall'*eufuismo* del Lyly e dei suoi imitatori. Nell'*eufuismo* del Lyly e de' suoi imitatori la singolarità e stranezza della espressione, cercate freddamente e faticosamente, nascondono spesso la povertà della fantasia e la vacuità del pensiero; nell'*eufuismo* dello Shakespeare con la vivezza della parola c'è splendore d'immagini, potenza di pensiero

e calore di sentimento; nell'eufuismo del Lyly e dei suoi imitatori si sente lo sforzo, in quello dello Shakespeare la forza dell'ingegno e la naturalezza; l'eufuismo del Lyly e dei suoi imitatori è prosa artefatta, quello dello Shakespeare è quasi sempre poesia che sgorga da abbondantissima vena.

Cercando di cavare una conclusione da così lungo discorso, io, con tutto il rispetto che debbo a tanti critici che ne sanno più di me, direi che condannare l'eufuismo nei drammi dello Shakespeare come un difetto dello scrivere di lui, condannarlo tutto in blocco, senza nessuna distinzione, mi pare, oltre che una irriverenza, un errore. Nei drammi chi parla eufuisticamente non è il poeta, ma i personaggi da lui creati: la sola cosa di cui, esercitando il nostro mestiere di critici, possiamo chieder conto al poeta è se il linguaggio eufuistico convenga a ciascuno dei personaggi ai quali egli lo ha messo in bocca.

Chi vuol cercare quanto e come lo Shakespeare sentisse l'influenza dello stile eufuistico, deve, secondo me, lasciare da parte i drammi, e guardare soltanto ai sonetti e ai poemi. E qui affrettiamoci a dire che anche nei sonetti e nei poemi c'è l'eufuismo; ma anche qui, anzi qui in particolar modo, è un eufuismo diverso da quello del Lyly e dei suoi imitatori, è un eufuismo che procede da esuberanza di fantasia e da straordinaria acutezza di mente, un eufuismo come c'è nel Petrarca, in Victor Hugo e in altri grandi poeti. Con la qual cosa non si vuol dire che lo Shakespeare non sentisse l'influenza del tempo suo; la sentì, ma la dominò e governò a suo talento, non se ne lasciò dominare.

Che di quella influenza, quale ch'ella si fosse, si sentano gli effetti anche nei drammi, e più nei primi

che negli ultimi, può darsi; ma da ciò all'attribuire ad essa tutto quello che si chiama, o può, secondo i gusti, parere *eufuismo* nello Shakespeare, ci corre. Procedendo negli anni il poeta modificò certo e perfezionò l'arte sua, e naturalmente anche il linguaggio dei suoi personaggi; ma questa modificazione e questo perfezionamento si riferiscono a ben altro che al solo *eufuismo*: e se i personaggi dei suoi ultimi drammi li fece più di rado parlare eufuisticamente, ciò si deve attribuire sopra tutto, come già dissi, agli argomenti diversi che trattò, ai caratteri diversi cui diede vita. Nell'*Otello*, nel *Macbeth*, nel *Re Lear* si svolgono ben altri avvenimenti, si agitano ben altre passioni che nella tragedia *Romeo e Giulietta*. I grandi poemi della gelosia, dell'ambizione, del dolore non comportavano quella ricchezza e fioritura di concetti e di stile, quella esuberanza di lirica che sbocciarono dalla mente e dal cuore dello Shakespeare quando egli in *Romeo e Giulietta* glorificò la poesia e l'eroismo dell'amore.

PARTE SECONDA.

I.

Questo primo capolavoro drammatico del grande poeta può considerarsi come diviso in tre parti. La prima parte, che si svolge nel primo atto, è come il prologo; la seconda, che comincia coll'atto secondo e va fino al principio della quinta scena del terzo, è l'idillio; la terza, che occupa il rimanente della composizione drammatica, è la tragedia.

Abbiamo parlato del prologo; parliamo dell'idillio, un idillio che sboccia e fiorisce in mezzo ad un campo di battaglia.

Uscito dalla festa, mentre gli amici lo cercano, Romeo, avendo ancora nelle orecchie le ultime parole di Giulietta: " Voi siete molto dotto nel baciare „, si trova quasi senza volere, davanti al muro del giardino di casa Capuleti. " Posso io andar più lontano quando il mio cuore è là? „ dice egli a sè stesso, accennando il giardino; e senza curarsi degli amici, che lo han veduto da lungi e lo chiamano, senza pensare al pericolo al quale può andare incontro, scala il muro e salta giù nel giardino.

A Giulietta è accaduto qualche cosa di simile. Ritiratasi, dopo la festa, nella sua camera, ella si

sente come in prigione. Il suo Romeo, l'amor suo, è fuori; ed ella, non potendo trovarsi con lui, si crea quasi l'illusione di essergli più vicina, di parlargli, affacciandosi alla finestra e confidando alla notte i suoi amorosi pensieri. Chi sa che la notte amica non porti sulle ali del vento le sue parole al suo caro Romeo!

E il suo Romeo è là che la vede, che la sente parlare.

Riassumere la scena del giardino sarebbe una profanazione. Ne traduco, più fedelmente che mi è possibile, la parte, dirò così, sostanziale: e la traduco da me, perchè nessuna delle traduzioni italiane che conosco mi sembra riprodurre lo spirito dell'originale con tanta fedeltà, da togliere altrui la speranza di fare meno peggio.

ROM. Qual luce traspare da quella finestra lassù? . . .
 È la mia signora,
 oh! è l'amor mio. Oh! sapesse ella che è l'amor mio! . . .
 Guarda come appoggia la sua guancia sulla sua mano! Oh
 fossi io un guanto sopra quella mano, e potessi toccare quella
 guancia!

GIUL. Ohimè!

ROM. Essa parla

GIUL. O Romeo, Romeo! Perchè sei tu Romeo? Rinnega tuo padre e rifiuta il tuo nome: o, se non vuoi, legati solo con giuramento all'amor mio, ed io non sarò più una Capuleti.

ROM. Starò io ancora ad ascoltare, o risponderò a questo che ha detto?

GIUL. Il tuo nome soltanto è mio nemico; benchè tu sei tu stesso e non un Montecchi.
 Che cosa c'è in un nome? Quella che noi chiamiamo rosa, anche con un altro nome avrebbe lo stesso odore soave: così Romeo, se anche non fosse chiamato Romeo, riterrebbe quella cara perfezione che egli possiede senza quel nome. — Romeo,

spogliati del tuo nome, e per il tuo nome, che non è parte di te, prendi tutta me stessa.

ROM. Io ti piglio in parola; chiamami soltanto amore, ed io sarò ribattezzato, e d'ora innanzi non sarò più Romeo.

GIUL. Chi sei tu che così protetto dalla notte sorprendi il mio pensiero?

ROM. Con un nome io non so come dirti chi sono: il mio nome, o cara santa, è odioso a me stesso, poichè esso è nemico a te: se io lo avessi qui scritto, lo straccerei.

GIUL. Le mie orecchie non hanno ancora bevuto cento parole di quella voce, ed io già ne conosco il suono. — Non sei tu Romeo, e un Montecchi?

ROM. Nè l'uno nè l'altro, o bella fanciulla, se l'uno e l'altro a te spiace.

GIUL. Come sei venuto tu qui, dimmi, e perchè? Le mura del giardino sono alte e difficili a scalare, e il luogo è morte, considerando chi tu sei, se alcuno dei miei parenti ti trova qui.

ROM. Colle leggere ali d'amore io superai queste mura, poichè limiti di pietra non possono arrestare l'amore; e ciò che amore può fare, amore osa tentarlo; perciò i tuoi parenti non sono di ostacolo a me.

GIUL. Se essi ti vedono, ti uccideranno.

ROM. Ahimè! c'è più pericolo ne' tuoi occhi che in venti delle loro spade: solo che tu mi guardi dolcemente, io sono a tutta prova contro la loro inimicizia.

GIUL. Io non vorrei per tutto il mondo ch'essi ti vedessero qui.

ROM. Il manto della notte mi nasconderà ai loro occhi; d'altronde, se tu non m'ami, lascia che mi trovino qui; meglio che il loro odio ponga termine alla mia vita, di quello che la mia morte si ritardi se mi manca l'amor tuo.

.
GIUL. Tu sai bene che la maschera della notte è sul mio volto; altrimenti un rossore verginale colorerebbe la mia guancia per ciò che tu mi hai udito parlare questa notte. Volentieri io serberei le convenienze; volentieri, volentieri negherei ciò che ho detto; ma, via oramai le cerimonie! Mi ami tu? Io so

dirai * sì , ed io ti prenderò in parola: ma se tu giuri, i mostrarti falso; agli spergiuri degli amanti dicono che sorride. O gentile Romeo, se tu ami, dichiaralo lealmente; credi ch'io sia stata troppo presto vinta, io aggratterò a, e farò la cattiva, e dirò di no, affinchè tu mi sup- ma altrimenti, no per tutto il mondo. In verità, mio antecchi, io sono troppo appassionata; e perciò la mia te può parerti leggiera. Ma credimi, gentiluomo, io mi rò più sincera di quelle che sanno meglio l'arte di essere te

om. Io giuro per quella benedetta luna che inargenta le i tutti questi alberi carichi di frutta

iul. Oh, non giurare per la luna, la incostante luna, che ogni mese nella sua sfera, per timore che l'amor tuo talmente variabile.

om. Per che cosa giurerò io?

iul. Non giurare affatto
urare. Benchè la mia gioia sia in te, io non posso go- al nostro contratto di questa notte: esso è troppo pre-), troppo imprevisto, troppo improvviso, troppo somi- al lampo, che cessa di essere, prima che si possa dire, rilla.

notte! buona notte! Una dolce calma e riposo venga cuore come quella che è nel mio petto!

om. Oh! mi lascerai tu così poco soddisfatto?

iul. Quale soddisfazione puoi tu avere questa notte?

om. Il cambio del tuo fedele voto d'amore col mio.

iul. Io ti diedi il mio prima che tu lo chiedessi, e tut- vorrei non avertelo ancora dato.

om. Vorresti forse riprenderlo? e per qual ragione, mio?

iul. Soltanto per essere generosa, e dartelo di nuovo. nte io non desidero se non ciò che possiedo; la mia ge- à è così sconfinata come il mare, il mio amore comè do: più io ne do a te, più ne ho, poichè sono entrambi . *(La nutrice chiama di dentro)*. Sento qualche rumore;

addio, caro amor mio. Vengo, mia buona nutrice! — Caro Montecchi, sii fedele. Aspetta un istante, ritorno subito. (*Esce*).

ROM. O celeste, celeste notte! Io ho paura, essendo ora notte, che tutto ciò non sia che un sogno, troppo delizioso per essere reale. (*Giulietta torna alla finestra*).

GIUL. Due parole, caro Romeo, e buona notte davvero. Se l'intenzione dell'amor tuo è onesta, e il tuo proposito è il matrimonio, mandami a dire domani, per uno che farò venire da te, dove e in qual tempo tu vuoi compire la cerimonia, ed io deporrò tutto il mio destino ai tuoi piedi e seguirò te mio signore attraverso il mondo.

NUTR. (*di dentro*). Signora!

GIUL. Vengo subito. — Ma se le tue intenzioni non sono buone, io ti scongiuro....

NUTR. (*di dentro*). Signora!

GIUL. Subito, vengo: — cessa le tue premure, e lasciami al mio dolore: domani manderò.

ROM. Così l'anima mia sia salva....

GIUL. Mille volte buona notte. (*Si ritira dalla finestra*).

ROM. Mille volte cattiva, poichè la tua luce mi manca.

. (*Si allontana lentamente*).

(*Giulietta torna alla finestra*).

GIUL. Pst, Romeo, pst!

ROM. (*tornando indietro*). È l'anima mia che pronunzia il mio nome....

GIUL. Romeo!

ROM. Mia cara!

GIUL. A quale ora manderò io domani da te?

ROM. Alle nove.

GIUL. Non mancherò: ci sono venti anni di qui allora. Non mi ricordo più perchè ti ho richiamato.

ROM. Lasciami aspettar qui finchè te ne ricordi.

GIUL. Io non me ne ricorderò, perchè tu resti qui ancora; rammentandomi solo quanto la tua compagnia mi è cara.

ROM. Ed io resterò qui, perchè tu non te ne ricordi, dimenticando ogni altra mia abitazione fuori di questa.

GIUL. È quasi giorno; io vorrei che tu fossi già partito,

ma senza allontanarti più che l'augellino che una gaia fanciulla lascia un po' svolazzare fuori della sua mano, povero prigioniero impigliato ne' suoi ceppi, e tosto, amante gelosa della sua libertà, tirando un filo di seta lo riconduce a sè.

ROM. Vorrei bene essere io quell'augellino.

GIUL. O caro, anch'io vorrei; ma io ti ucciderei a forza di carezze. Buona notte, buona notte! La separazione è un dolore così dolce, che io ti direi " buona notte ", fino a domattina. (*Si ritira*).

ROM. Il sonno si posi sopra i tuoi occhi, la pace nel tuo petto! Oh fossi io il sonno e la pace, per riposare così dolcemente!

In questa incantevole scena c'è tutta la poesia d'un primo amore sbocciato al tempo stesso in due giovani cuori, che versano la piena del sentimento in un linguaggio naturalmente ricercato e fiorito. Chi nell'aprirsi della giovinezza provò le gioie d'un primo amore corrisposto, sa che le parole comuni paiono fiacche e scolorite ad esprimere le sensazioni che allora si provano, sa che gli amanti non sono uomini di questo mondo, e perciò non parlano il linguaggio ordinario degli uomini di questo mondo, parlano il linguaggio naturale della passione, che è la poesia. I canti popolari di tutte le nazioni fanno testimonianza di questo che io dico.

La scena del giardino, con la quale incomincia l'idillio, è, nel dramma, il seguito naturale del primo breve dialogo dei due amanti alla festa di ballo, e della confessione che ciascuno di essi fa poi a sè medesimo dell'amor suo. Le parole che in quel primo incontro Romeo dice a Giulietta, e quelle che Giulietta risponde a Romeo, hanno, come io notai già, tutta l'aria di un madrigale, tutta l'affettazione della galanteria di moda. Ma " la galanteria, osserva giu-

stamente il Saint-Marc Girardin, se non suppone sempre l'amore, non lo esclude sempre „. E lì sotto le parole galanti noi sentiamo tremare di commozione la voce dei due innamorati; tanto che, quando poi subito dopo Romeo dice: “ la mia vita non è più mia, ma un debito che ho con la mia nemica „; e Giulietta: “ S'egli è ammogliato, la bara sarà il mio letto nuziale „, questo linguaggio ci sembra naturalissimo.

Fu detto, scrive l'Hazlitt, che Romeo e Giulietta sono due ragazzi senza esperienza di mondo, che essendosi veduti appena una volta non possono avere gran simpatia e grande stima l'uno per l'altra; e che quindi così la loro esaltazione amorosa come la disperazione mancano di fondamento serio, sono puramente fantastiche. — Romeo e Giulietta sono, è vero, due ragazzi, senza esperienza della vita e del mondo, senza esperienza dell'amore: e appunto per ciò, dico io, l'amore ha compenetrato ogni fibra dell'essere loro, li ha affascinati, acciecati; e appunto per ciò essi non sentono, non vivono, non respirano che nell'amore e per l'amore. Chi fece quella obiezione alla tragedia dello Shakespeare, credendo accennare a un grave difetto di essa, accennò invece ad uno dei suoi pregi più grandi, e mostrò di non sapere che cosa sia la vera, l'alta passione d'amore, che in quella tragedia è descritta. L'amore che si fonda sull'esperienza è un amore di secondo ordine: la vera, l'alta passione di amore ha, come osserva l'Hazlitt, per fondamento l'ignoto: e la stagione di cotesto amore è la prima giovinezza, quando “ il cuore, com'egli dice, non conosce confini ai suoi godimenti o ai suoi desiderii, quando il desiderio non ha altro limite che sè stesso, quando l'aspettazione del piacere è infinita, stravagante, inesauribile „.

In Romeo il bisogno di amare si era svegliato prima che egli vedesse Giulietta; ed egli aveva creduto di amare Rosalina; ma quell'amore non corrisposto non era, come altri osservò, amore vero, era il bisogno non soddisfatto, e perciò tormentoso, di amare; l'amor vero comincia in lui allorchè guardando negli occhi di Giulietta sente che egli non ama più solo; e allora l'amore diventa passione, diventa il pensiero dominante. Giulietta invece era affatto nuova all'amore, quando questo sentimento si destò in lei per la vista e per le parole di Romeo. E per ciò, e perch'essa è donna e giovanissima, l'amore è in lei anche più appassionato ed eroico che in Romeo.

Qual diversità fra la Giulietta della tragedia inglese e quella della novella italiana e della commedia spagnuola!

Non è esattissimo, secondo me, ciò che osserva a questo proposito François Victor Hugo, che, cioè, mentre la Giulietta inglese si dà subito e per sempre all'amante, le altre gli oppongono resistenza. Nessuna resistenza oppone Giulietta a Romeo nella novella di Luigi Da Porto, nessuna in quella del Banello; fino dal primo incontro, così nell'una novella come nell'altra, Giulietta non solo si mostra pronta a rispondere all'amore di Romeo, ma lo incoraggia. La Giulia poi della commedia di Lope de Vega dà essa per prima un anello e un appuntamento a Romeo. La grande diversità fra la Giulietta inglese e l'italiana e la spagnuola, sta in ciò, che nelle ultime due manca la passione veemente, spontanea, fatale, della prima; e insieme con la passione il coraggio che viene da essa. La Giulietta italiana e la Giulia spagnuola, quando han saputo che Romeo è un nemico della loro famiglia, hanno un istante di esitazione; e non si

rassicurano se non quando l'amante osserva e promette che l'amor loro sarà anzi il miglior modo di pacificare le avverse famiglie. La Giulietta dello Shakespeare non ha neppur l'ombra di tale esitazione; quando sa che Romeo è un Montecchi, esclama, come abbiamo visto: " Oh che prodigioso amore è nato in me, poichè io debbo amare un nemico esecrato! „ E basta: e non le sorge in mente il dubbio ch'ella possa non amarlo, poichè l'amarlo è pericolo. E davanti agli ostacoli che si oppongono alla sua unione con Romeo mostra un ardimento e una forza d'animo che a prima vista possono parere strani in una giovinetta, e sono invece naturalissimi.

Uscito dal giardino di casa Capuleti, Romeo va in cerca di frate Lorenzo, ch'è il padre spirituale suo e di Giulietta, per raccontargli la sua felicità ed implorare l'aiuto di lui.

Facciamo la conoscenza di frate Lorenzo, di questo nuovo e importante personaggio del dramma shakespeariano: sentiamolo un po' parlare. Frate Lorenzo entra nella cella tenendo infilato nel braccio un paniere, nel quale ha raccolto erbe e piante di varia qualità; entra, parlando fra sè.

" L'alba dai grigi occhi sorride sulla [fronte della] accigliata notte, screziando di striscie luminose le nubi orientali; e la macchiata tenebra barcollando come un ebro si allontana dalla via del giorno e dalle ignee ruote di Titano. Ora, prima che il sole apra il suo fiammante occhio, a rallegrare il giorno e ad asciugare la molle rugiada della notte, bisogna che questo paniere di vimini io l'empia di piante dannose e di fiori dal succo prezioso. La terra, che è la madre della natura, è [anche] la sua tomba; ciò che è il sepolcro di lei è [anche] la sua matrice. E noi vediamo figli di diverso genere usciti dal suo fianco suggerire la vita al suo petto; molti eccellenti per molte

virtù, nessuno che non ne abbia qualcuna, e pure tutti differenti. Oh grande è la potenza che risiede nelle erbe, nelle piante, nelle pietre e nelle loro intime qualità; poichè nulla esiste nella terra di così vile, che non dia alla terra qualche bene particolare; nè cosa alcuna così buona, che distratta dal suo buon uso, non si ribelli alla sua origine, cadendo nell'abuso. La virtù stessa diventa vizio, male applicata; e il vizio talora è nobilitato dall'azione. Nel giovine calice di questo debole fiore risiede un veleno e una virtù medica; poichè se tu l'odori, eccita l'odorato e le altre parti, se tu lo gusti, colpisce di morte il cuore e tutti i sensi. Due tali opposti re sono sempre in guerra nell'uomo come nelle erbe, la grazia e la rude volontà; e dove il peggiore predomina, tosto il verme della morte divora quella pianta „.

“ Frate Lorenzo, osserva François Victor Hugo, non è un monaco furbo e intrigante, nè un mago, come il Lorenzo della leggenda; frate Lorenzo è un dotto e un filosofo; è uno di quei sacerdoti tolleranti, che non sdegnano studiare Dio nelle opere sue, che hanno osservato molto e meditato molto, e a cui l'osservazione e la meditazione hanno rivelato i segreti della natura e quelli della società „. La calma di questo ministro della carità e della scienza fa nella tragedia un contrasto singolare col tumulto che in essa regna, con la violenza delle passioni onde sono commossi e agitati tutti gli altri personaggi.

Dopo le sei scene del primo atto piene di movimento e di vita, dopo la scena del giardino piena di poesia e di passione, il discorso di frate Lorenzo, tutto calma e filosofia, par messo qui come per un riposo. Lo spettatore, distratto per un breve istante dall'azione drammatica, è chiamato a volgere la sua mente a considerazioni filosofiche; ma queste considerazioni, hanno, come fu notato da François Victor

Hugo, anche un altro fine più lontano, quello di preparare e disporre gli animi degli uditori al fatto meraviglioso col quale deve chiudersi il dramma, quello di familiarizzarli col veleno, che deve avere in esso una parte importante. Gli uditori sanno fin d'ora che frate Lorenzo conosce la grande potenza che risiede nell'erbe e nelle piante: quando verrà il momento ch'egli dovrà fare uso di questa sua conoscenza, il fatto in cui la userà parrà semplice e naturale.

Mentre Lorenzo parla fra sè, entra Romeo: gli confessa il suo amore per Giulietta; gli dice ch'è riamato; che hanno stabilito di sposarsi, e che perciò ricorre a lui. Il buon frate, che sapeva il primo amore di Romeo per Rosalina, rimprovera il giovine d'incostanza: " ma una ragione, soggiunge, mi consiglia d'aiutarti: questa unione potrebbe avere una felice conseguenza, potrebbe cambiare in amore l'inimicizia delle vostre famiglie „.

Romeo esce, e s'incontra con Benvolio e Mercuzio, che vanno ancora cercando di lui, e lo credono sempre impazzito dietro a Rosalina. Mercuzio lo tempesta di frizzi a proposito della sua sparizione della notte avanti dopo che uscirono dalla festa; e Romeo, ch'è di lieto umore, perchè tutto pieno della sua felicità, risponde da abile schermitore ai frizzi dell'amico. A un tratto Mercuzio grida: " Una vela! una vela! una vela! „, e Benvolio soggiunge: " Due, due „. Parlano della nutrice che si avvanza, in aria di gran dama, seguita da Pietro, un servo che le porta il ventaglio. I giovinotti la canzonano; lei se ne accorge, e s'indispettisce: domanda di Romeo, al quale ha da parlare da sola a solo: Romeo si fa innanzi, e gli altri si allontanano, seguitando a farsi beffe di lei. Rimasta

sola con Romeo, essa gli dice che viene a lui per parte di Giulietta; e Romeo manda a dire a Giulietta che dopo mezzogiorno vada alla cella di frate Lorenzo, dove si sposteranno.

Giulietta intanto è sola in giardino, che aspetta la nutrice, aspetta con la impazienza degli innamorati.

GIUL. L'orologio suonava le nove quando io mandai la nutrice: essa promise che in mezz'ora sarebbe tornata. Forse non lo ha potuto trovare! Oh no! ella è zoppa. I messaggeri d'amore dovrebbero essere i pensieri, che corrono dieci volte più veloci dei raggi del sole.... Sono tre lunghe ore, ed ancora non è tornata. Se avesse gli affetti e il sangue caldo della gioventù, correrebbe come una palla. Le mie parole la lancierebbero dritta al mio dolce amore; e le parole di lui a me. Ma questa gente vecchia, la maggior parte sono come morti; inertì, lenti, pesanti e pallidi come piombo (*Entra la nutrice con Pietro*). Mio Dio! eccola che viene! O dolce nutrice, che notizie mi porti? L'hai tu trovato? Manda via quest'uomo (*la nutrice manda via Pietro*). Ebbene, mia buona, mia dolce nutrice? — O Dio! Perchè hai cotesta aria trista? Quando anche le notizie fossero cattive, annunziamele con lieta cera. Ma se son buone, tu fai torto alla loro musica soave, suonandomela con cotesta faccia arcigna.

NUTR. Sono stracca morta: lasciatemi respirare. Ahimè! mi dolgono tutte le ossa! che corsa ho fatto!

GIUL. Io vorrei che tu avessi le mie ossa, ed io le tue notizie. — Su via, te ne prego, parla; mia buona, mia buona nutrice, parla.

NUTR. Gesù, che fretta! non potete aspettare un momento? Non vedete che ancora non ho ripreso fiato?

GIUL. Come puoi dire che non hai ripreso fiato, se ne hai tanto da dirmelo? Le scuse che mi fai sono più lunghe del racconto che ti scusi di non poter fare. Le tue notizie son buone o cattive? Rispondi a ciò; rispondi con una parola, e aspetterò i particolari: tranquillizzami: son buone o cattive?

NUTR. In verità, voi avete fatto una ben povera scelta: voi

non siete buona a scegliere un uomo. Romeo! no, non è l'uomo che ci voleva. Benchè il suo viso sia il più bel viso che io abbia visto, la sua gamba è meglio fatta di quella di qualsiasi altro uomo; e quanto alla mano, al piede, alla figura, non c'è molto da dire; ma sì, sono eccellenti: egli non è il fiore della cortesia; però è, ne sto garante, dolce come un agnellino.... Vai per la tua strada, ragazzina; servi a Dio. — Come? avete già pranzato, in casa?

GIUL. No, no: ma io sapevo già tutto questo. Che cosa dice egli del nostro matrimonio? Che cosa dice?

NUTR. Mio Dio! come mi fa male la testa! Oh che testa ho io! Me la sento battere dentro come se mi si volesse rompere in venti pezzi. E le spalle! oh le mie spalle, le mie povere spalle! Gran cattivo cuore ch'è il vostro, di mandarmi in giro ad acchiapparmi la morte galoppando su e giù!

GIUL. In fede mia, mi dispiace che tu non ti senta bene: ma via, mia dolce, mia dolce nutrice, dimmi, che cosa dice l'amor mio?

NUTR. Il vostro amante parla da gentiluomo leale, cortese, affabile, grazioso, e, oso dire, virtuoso.... Dov'è vostra madre?

GIUL. Dov'è mia madre! Ma, è in casa: dove vuoi che sia? Come mi rispondi stranamente! — *Il vostro amante parla da gentiluomo leale — Dov'è vostra madre?*

NUTR. O madonna santa! Ma voi pigliate fuoco a drittura! scaldatevi ancora di più, s'è possibile. È questo l'impiastro per le mie povere ossa? Da qui avanti portatele da voi stessa le vostre ambasciate.

Finalmente, dopo aver fatto sospirare la povera Giulietta quanto le è parso, la vecchia si risolve a dirle ch'è vada alla cella di frate Lorenzo, dove Romeo l'aspetta per farla sua moglie. Giulietta non se lo lascia ripetere: esce, lei da una parte, la nutrice dall'altra: e con ciò siamo alla sesta scena, nella quale si celebrano nella cella di frate Lorenzo le nozze di Giulietta e Romeo.

La scena quinta, che ho riferita quasi per intero,

è nel suo genere una delle più belle. L'impazienza di Giulietta che aspetta la nutrice; i suoi pensieri vedendola tardare; le vive e ripetute interrogazioni con le quali la assale appena arriva; le espressioni affettuose e carezzevoli con le quali cerca di cavarle subito di bocca la risposta di Romeo; le lungaggini infinite, i lamenti e le risposte della vecchia che non han niente che fare con ciò che importa a Giulietta, tutto è in quella scena di una verità sorprendente.

E intanto si noti come l'azione del dramma corre diritta e veloce, senza una sosta, senza una interruzione. Questo amore di Romeo e di Giulietta è qualche cosa di così straordinario, che non ha tregua e non dà tregua nemmeno durante il tempo che la natura ha destinato al riposo. Altro che le lunghe passeggiate di Romeo sotto le finestre di Giulietta, nella novella del Bandello! Romeo va alla festa di ballo in casa Capuleti, vede Giulietta, le si avvicina, le fa un po' timidamente la sua prima dichiarazione; esce dalla festa ed entra, scalando il muro, nel giardino dei Capuleti; Giulietta, che non ha voglia di dormire nemmeno lei, si affaccia alla finestra; gli amanti si parlano; si parlano d'amore, finchè il mattino li sorprende; Romeo esce di là e va da frate Lorenzo a fissare il matrimonio; Giulietta manda la nutrice a cercare di Romeo per sapere a che ora dovrà recarsi dal frate, e aspetta il ritorno della vecchia in giardino; la vecchia torna, e le dice che Romeo a quell'ora è già là che l'aspetta, e Giulietta vola; e di lì a poco i due amanti sono già sposi. Tutto ciò avviene sotto gli occhi degli spettatori, avviene nello spazio di poche ore, come la cosa più naturale del mondo.

Il soliloquio di Giulietta nel giardino, mentre aspetta la nutrice, nella prima lezione era più breve

e diverso, era di soli sei versi, che nella seconda lezione divennero diciassette. Il poeta, correggendo, lasciò i primi tre versi quasi immutati, levò gli altri tre e ne sostituì quattordici interamente nuovi, che esprimono più largamente e compiutamente lo stato d'animo di Giulietta impaziente per il ritardo della nutrice. Nei tre versi cancellati c'era una bella immagine, che il poeta volle, credo, di proposito levar via; perchè l'immagine stessa si ritrovava poi nel dialogo fra Romeo e il farmacista, dove il poeta la lasciò anche nella seconda lezione, modificandola leggermente.

Molto più gravi sono le mutazioni fatte dall'autore nella scena sesta; tanto gravi, che essa nella seconda lezione è, si può dire, rifatta di sana pianta. Perchè i lettori possano giudicare di qual natura e di quale importanza sono le correzioni, credo utile riferire la breve scena in ambedue le lezioni. Nella prima lezione la scena diceva così:

(Entrano Romeo e il frate).

ROM. Ora, padre Lorenzo, dal tuo sacro assentimento dipende il bene mio e di Giulietta.

FR. Senza più parole io farò tutto quello che posso per farvi felici, se ciò sta in me.

ROM. Ella stabilì che noi c'incontreremmo qui questa mattina, e che stringeremmo quei nodi indissolubili, pegno del nostro scambievole amore, congiungendo le nostre mani: ed essa verrà.

FR. Io indovino ch'ella difatti verrà. L'amore della gioventù è pronto, è più rapido della più rapida precipitazione. Eccola che viene. *(Entra Giulietta frettolosa ed abbraccia Romeo)*. Un piede così leggero camminerebbe sopra un fiore senza spezzarlo: vedi, vedi la sovrana potenza dell'amore e della gioia!

GIUL. Romeo!

ROM. Benvenuta, o mia Giulietta. Come, velati dalle nebbie della notte, i vigilantissimi occhi aspettano la ridente aurora, così Romeo ha aspettato Giulietta, e tu sei venuta.

GIUL. Eccomi (se io sono l'aurora) venuta al mio sole: brilla dunque, e fammi risplendere.

ROM. Tutti i raggi della bellezza sono nei tuoi occhi.

GIUL. Ogni loro splendore, o Romeo, ha la sua sorgente nel tuo.

FR. Venite, o innamorati, venite, le ore furtive passano: rimettete gli abbracciamenti a tempo più opportuno: per intanto separatevi; voi non sarete soli finchè la santa chiesa non vi abbia congiunti insieme.

ROM. Guidaci, o santo padre, ogni ritardo par lungo.

GIUL. Presto, presto; questo languire è penoso.

FR. Oh! la dolcezza e la moderazione fanno, si dice, la migliore opera: la fretta è ordinariamente un inciampo che ti attraversa la strada.

Generalmente si crede che nel primo getto di un'opera ci sia più viva e più diretta l'ispirazione del poeta; e che il lavoro della correzione, il così detto *limae labor*, tolga in freschezza e spontaneità quanto aggiunge in correzione e in eleganza. Questo è, secondo me, un grosso errore, se si prende come regola generale, e si applica specialmente ai grandi ingegni. Il grande ingegno, l'ingegno creatore, quando torna sopra l'opera sua per correggerla, non solamente non ha perduto la prima ispirazione, ma ci torna appunto perchè l'ispirazione si è fatta in lui più potente e più piena; e così per lui il correggere, l'aggiungere, l'emendare non sono altro che un rifare, rifare quando la mente è nelle condizioni migliori per raggiungere lo svolgimento e l'espressione più naturale e più compiuta del suo soggetto. Questo, nè più nè meno, è ciò che avvenne allo Shakespeare nel

correggere la sua tragedia *Romeo e Giulietta*: quasi tutte le correzioni fanno prova di ciò; sopra tutte la correzione della scena sesta, rifatta in questo modo.

(*Entrano il frate e Romeo*).

FR. Sorrida il Cielo a questo santo atto, e non voglia poi rimproverarcelo con qualche dolore!

ROM. Amen, amen! Ma vengano tutti i dolori possibili, essi non possono contrabbilanciare la felicità che mi dà il più corto minuto della sua presenza. Congiungi soltanto le nostre mani con le tue sante parole; e poi la morte, vampiro d'amore, faccia pure ciò che osa. A me basta ch'io possa dire: Giulietta è mia.

FR. Questi piaceri violenti hanno violente fini, e muoiono nel loro trionfo come fuoco e polvere che si consumano in un bacio. Il più dolce miele diviene stucchevole per la sua stessa soavità, e col gusto distrugge l'appetito. Perciò ama moderatamente; l'amore durevole è così: la troppa fretta arriva tardi quanto la troppa lentezza. (*Entra Giulietta*). Ecco la giovine. Oh! non mai piede così leggero calpesterà l'eterno pavimento! Gli amanti potrebbero cavalcare quei filamenti che ondeggiano nell'aria al caldo soffio d'estate, e non cadere; tanto è leggera la vanità.

GIUL. Salute al mio venerabile confessore!

FR. Romeo, ti ringrazierà, o figliuola, per tutti due.

GIUL. Anche a lui lo stesso saluto: altrimenti i suoi ringraziamenti sarebbero immeritati.

ROM. Ah! Giulietta, se la tua gioia è al colmo come la mia, e tu sei più abile di me ad esprimerla, allora profuma del tuo alito l'aria che ne circonda, e la ricca musica della tua voce spieghi l'ideale felicità che ambedue riceviamo l'uno dall'altra in questo incontro felice.

GIUL. Il sentimento, più ricco in fatti che in parole, è superbo della sua essenza, non di ornamenti: sono ben poveri coloro che possono contare i loro tesori; ma il mio sincero amore è giunto a tale eccesso, che io non saprei calcolare la metà della mia ricchezza.

FR. Venite, venite con me; e in breve tutto sarà compiuto; poichè, con vostra licenza, voi non resterete soli finchè la santa chiesa non abbia fatto di voi due una sola persona.

Indipendentemente dal confronto, parrà, credo, ai lettori, come pare a me, che la scena nella prima lezione fosse per sè stessa un po' debole. Dopo il colloquio appassionato del giardino, gli amanti si ritrovano nella cella di frate Lorenzo, per compiere il voto dei loro cuori, per diventare marito e moglie, all'insaputa dei loro genitori. Il passo è grave, e il momento è solenne; e in questo momento solenne gli amanti, nella prima lezione, non fanno, dopo il primo saluto, che farsi dei complimenti, ed esprimere la loro impazienza di essere uniti. E il buon frate, il dotto filosofo, che scruta i profondi misteri della natura, che, come l'erbe e le piante, conosce gli uomini e il mondo, non ha in questa solenne occasione altro da dire, se non: " Io farò quello che posso per rendervi felici „.

Tornando sopra il suo lavoro, lo Shakespeare dovè sentire che la scena, così com'era nella prima lezione, non rispondeva alla concitazione di tutto il dramma e al carattere dei personaggi; che in essa la passione, invece di toccare una nota più alta, scendeva; e la rifece; la rifece con una intonazione più commossa, più solenne, quale conveniva alla gravità dei fatti in essa rappresentati.

Ciò che aveva indotto fino dal primo istante frate Lorenzo a secondare il desiderio dei due amanti, era stata, come abbiamo visto, la speranza che le loro nozze potessero far cessare le antiche inimicizie fra le due famiglie; ma ora, sul punto di consacrare quelle nozze, egli non poteva non sentire la gravità

del fatto, non poteva non provare dentro l'animo suo un poco di turbamento. Si trattava insomma di sposare una giovinetta, di nascosto dai suoi genitori, al figlio del loro più mortale nemico. Per quanto le intenzioni fossero buone, come non dubitare che un fatto simile potesse avere terribili conseguenze?

Le belle parole con le quali nella seconda lezione comincia la scena, messe in bocca di frate Lorenzo, "Sorrida il Cielo a questo santo atto, e non voglia poi rimproverarcelo con qualche dolore!", rivelano le inquietudini del dotto e santo uomo; e mentre sono un felice tocco aggiunto al ritratto di lui, ripigliano quella tragica nota di fatalità che aleggia fin da principio su tutto il dramma.

Nella risposta di Romeo ritroviamo intera la passione dell'amante di Giulietta, che sentimmo pur ora versare tutto il suo cuore nel cuore di lei. "Amen: così sia; ma se verranno le sciagure? E vengano, purchè Giulietta sia mia. La felicità di possederla val bene tutti i dolori che il mondo può dare „.

Anche nella prima lezione frate Lorenzo consigliava gli amanti di essere moderati nell'amore: ben altro significato e ben altra efficacia hanno nella seconda le parole ch'egli rivolge a Romeo: qui il consiglio si collega col triste presentimento di qualche grave sciagura; qui il buon frate ha quasi la prescienza del futuro: "Questi piaceri violenti finiscono violentemente; sono fuoco e polvere che muoiono in un bacio „. Qui egli non è più soltanto il buon frate, che, sperando di poter pacificare le due famiglie nemiche, assente a consacrare col matrimonio l'amore di Romeo e di Giulietta; qui è anch'egli uno strumento della fatalità: sente che questo amore de' due giovani suoi penitenti è qualche cosa che sta sopra

le contingenze umane, qualche cosa a cui non si può contrastare; e obbedisce anch'egli alla invisibile forza che conduce codesto evento straordinario.

Nella prima lezione, Giulietta entrando si gettava nelle braccia di Romeo; ciò che a prima vista può parere consentaneo all'amore di lei, ma non è consentaneo certo alla gravità dell'atto che sta per compiere.

Questa gravità è stata poi tanto fortemente sentita dall'autore, ch'egli ha inesorabilmente condannato tutta la poesia che in questa scena avea messo in bocca agli amanti. Giulietta non è più l'Aurora, Romeo non è più il Sole: via questi complimenti da epigramma e da madrigale! " Ah! Giulietta, grida Romeo, se la tua gioia è eguale alla mia, e se tu sai esprimerla, ciò che io non so, dillo tu che cosa è la felicità che noi proviamo in questo momento „. E Giulietta: " Oh sono ben poveri coloro che possono contare le loro ricchezze! „ Questo è bene il linguaggio della passione; e qui la passione è salita una nota più alto di quando l'abbiamo sentita esprimersi nella scena del giardino.

Una sola immagine di tutto il dialogo, quale era nella prima lezione ha ritenuto lo Shakespeare nella seconda, la bella e poetica immagine con la quale frate Lorenzo annunzia l'arrivo di Giulietta: " Un piede così leggero camminerebbe sopra un fiore senza spezzarlo: vedi la sovrana potenza dell'amore e della gioia! „: ma ritenendola l'ha modificata: " Gli amanti potrebbero cavalcare quei filamenti che ondeggiano nell'aria al caldo soffio d'estate, e non cadere; tanto è leggera la vanità! „ Io non dirò se l'immagine sia più bella e poetica nella prima lezione o nella seconda: certo nella seconda è più nuova e l'osserva-

zione filosofica del frate è più severa, e perciò più rispondente a tutta la intonazione della scena come fu dall'autore rifatta.

II.

L'amore di Romeo e di Giulietta nel dramma shakespeariano è, dissi, un idillio che sboccia e fiorisce in mezzo ad un campo di battaglia. Per ora abbiamo udito il fragore delle armi, abbiamo sentita brontolare in alto la voce cupa e terribile del destino; ma tutto ciò era come il fondo del quadro sul quale l'idillio campeggiava. Da qui innanzi si invertono le parti: l'idillio prosēgue ancora, ma chi signoreggia la scena sono il dolore, la disperazione la morte.

Il presentimento di Romeo sul punto di mettere il piede in casa Capuleti, le inquietudini di frate Lorenzo sul punto di benedire le nozze de' due giovani amanti, non sono che troppo presto giustificate. Romeo ha appena sposato Giulietta, è appena uscito dalla cella di frate Lorenzo, che la procella, la quale pendeva minacciosa sopra le loro teste, scoppia, e l'idillio amoroso muore strozzato in un sīngulto.

Siamo al principio dell'atto terzo. Mercuzio e Benvolio seguiti da un paggio e da alcuni servi passeggiano per la piazza: Benvolio propone a Mercuzio di ritirarsi, per evitare una rissa coi Capuleti, che son fuori anch'essi; Mercuzio risponde mettendo in canzone la prudenza dell'amico; quand'ecco che capita Tebaldo con alcuni seguaci de' Capuleti. Tebaldo provoca Mercuzio, Mercuzio risponde arditamente all'ardita provocazione, e già stanno per metter mano alle spade allorchè sopraggiunge Romeo; e Tebaldo,

lasciato andare Mercuzio, volgesi a lui, lo sfida e lo insulta. Alla sfida e agl'insulti di Tebaldo, Romeo replica pacate e amorevoli parole, ch'empiono di stupore e di indignazione Mercuzio. " O fredda, disonorante, ignobile sottomissione! grida Mercuzio; ci vuole una stoccata per lavare tanta vergogna „; e tira fuori la spada contro Tebaldo: si battono e mentre Romeo, cacciatosi in mezzo, tenta separarli, Tebaldo ferisce mortalmente Mercuzio e fugge. Benvolio e Romeo cercano fare animo a Mercuzio; e Romeo dice che la ferita non può esser grave. " Oh no! risponde Mercuzio, non è profonda come un pozzo nè larga come la porta di una chiesa! ma può bastare... Vi garantisco che sono acconciato per le feste. Maledizione alle vostre due famiglie! Sangue di Dio! Un uomo essere sgraffiato mortalmente così da un cane, da un topo, da un gatto, da un fanfarone, da un mascalzone, da un briccone che si batte con la precisione dell'aritmetica! „

La morte di Mercuzio risveglia gli addormentati spiriti di Romeo. Quando, subito dopo, gli ricompare dinanzi, furioso e trionfante, Tebaldo, Romeo grida: " Torna al cielo, o circospetta indulgenza; e tu, o furia dall'occhio di fiamma, sii ora mia guida! „ Tebaldo non cerca di meglio: si battono; e Romeo uccide Tebaldo. Accorrono d'ogni parte cittadini armati; accorrono i Capuleti e i Montecchi: accorre il Principe; che, informato del fatto, condanna Romeo all'esilio.

Ecco incominciatosi ad avverare il presentimento di Romeo, ecco giustificate le paure di frate Lorenzo. E intanto l'idillio prosegue; e da una terribile scena di morte si passa all'epitalamio. Giulietta è, secondo alcuni commentatori del dramma, nelle sue stanze,

.

secondo altri in giardino, che affretta coi voti la notte, la quale deve condurre a lei il suo sposo.

GIUL. Tornate di galoppo, o voi corsieri dai piedi di fiamma, alla dimora di Febo: un cocchiere come Fetonte vi avrebbe di già cacciati nell'occidente e avrebbe immediatamente ricondotta la scura notte. — Stendi la tua fitta cortina, o notte sacerdotessa d'amore; affinchè gli occhi del giorno si chiudano, e Romeo balzi nelle mie braccia, non sentito, non veduto. Per compiere i loro riti amorosi, gli amanti ci veggono abbastanza al lume della loro beltà: o se l'amore è cieco, tanto meglio si accorda con la notte. Vieni, o notte solenne, o matrona dal severo abbigliamento, tutta vestita in nero, e apprendimi a perdere, vincendola, una partita, dove si giuocano due verginità senza macchia. Nascondi col tuo nero manto il mio vergine sangue che si dibatte nelle mie guance, finchè il timido amore fattosi ardito vegga nell'adempimento dell'amore sincero un atto di semplice pudore. Vieni, o notte, vieni, o Romeo, vieni o tu giorno nella notte, poichè tu riposerai sulle ali della notte, più bianco che recente neve sul dorso di un corvo. Vieni, o gentile notte, vieni, o amabile notte dalla nera fronte, dammi il mio Romeo; e quando egli morrà, prendilo e taglialo in piccole stelle, ed egli renderà così brillante la faccia del cielo, che tutto il mondo si innamorerà della notte e non presterà più nessun culto allo splendido sole. Oh! io ho comprato un palazzo d'amore, ma non lo posseggo, e colui che mi ha acquistata non mi ha ancora goduta. Questo giorno è così tediosamente lungo, come la notte che precede qualche festa per un impaziente fanciullo che ha dei vestiti nuovi, e non li può mettere.

A qualche moralista severo è sembrato poco meno che una indecenza mettere in bocca di una giovine sposa questo desiderio impaziente che la notte le conduca fra le braccia lo sposo. Lasciamo che ai moralisti severi risponda, come non si potrebbe meglio, una donna. " Ci permettano innanzi tutto i si-

gnori critici moralisti, dice Mrs. Jameson, che noi rammentiamo loro che il poeta non suppone affatto che in questo discorso Giulietta s'indirizzi ad una udienza qualunque, e neppure ad una confidente....; essa mormora questo discorso fra sè nel silenzio e nella solitudine della sua camera (o, secondo altri, come abbiamo detto, del giardino). Essa pensa ad alta voce: è il suo giovine cuore che si esalta con sè stesso nelle parole. Nella veemenza con la quale essa invoca la notte che porti Romeo fra le sue braccia, c'è qualche cosa di così infantile nella sua perfetta semplicità, di così giocondo e fantastico nelle immagini e nel linguaggio, che da tutto traspira la grazia del sentimento e della innocenza: e l'impazienza di lei è veramente, per usare la sua medesima espressione, quella di un fanciullo avanti un giorno di festa, che non può mettersi ancora i suoi vestiti nuovi „.

Il soliloquio di Giulietta è interrotto dall'arrivo della nutrice. Dopo una scena di rapimento amoroso, una scena di disperazione, che la mistura del comico rende anche più terribile; scena veramente mirabile, come nota l'Hugo.

“ Nessun poeta, dice egli, combinò mai con più sapiente audacia questi due elementi del dramma, il comico e il tragico. La nutrice arriva, ansante, disfatta, con la lingua fuori; tosse e sputa, che non ne può più. A un gesto di lei disperato Giulietta si accorge che deve essere accaduta una catastrofe: ma quale sia questa catastrofe è ciò che non può arrivare a scoprire. — È morto, è ucciso — grida la nutrice. Ma chi? Essa non pronunzia alcun nome. L'affannoso anelare di lei prolunga l'orribile equivoco. Bisogna che Giulietta aspetti che la vecchia abbia

ripreso fiato; bisogna che il suo immenso dolore resti sospeso alle intermittenze del catarro di lei. — Qual demonio sei tu per torturarmi così? grida la povera fanciulla. Questo è un supplizio da far ruggire i dannati. È morto Romeo? Rispondimi, sì, o no; e una sola parola decida s'io debbo essere infelice per sempre. — L'asma della vecchia è spietata. Passano ancora alcuni minuti, alcuni secoli, prima ch'essa arrivi a pronunciare queste decisive parole: — Tebaldo è morto, e Romeo è bandito! Romeo, che lo ha ucciso, è bandito! — Finalmente Giulietta sa la verità tutta intera. . . . Per un istante la morte di Tebaldo sembra il dolore supremo di Giulietta. . . . Per un istante le predilezioni della fanciulla sembrano dominare gli affetti della donna. Giulietta cessa d'essere una Montecchi per ridiventare una Capuleti. . . . — O cuore di rettile nascosto sotto la fiorente bellezza! grida essa, parlando di Romeo. O corvo dalle piume di colombo! O lupo sotto forma di agnello! O spregevole sostanza di una apparenza divina! È egli possibile che la perfidia abiti un così splendido palagio? — . . . Ma questa apparente velleità di resistenza alla passione dura in Giulietta la durata di un lampo. Basta una parola della nutrice, e i suoi veri sentimenti fanno subito esplosione. — Non c'è più da fidarsi a questi ominacci, brontola la vecchia; son tutti spergiuri, bricconi, ipocriti. Ah! dov'è il mio servo? Presto, un po' d'acquavite!... Onta a Romeo! — A queste parole della vecchia, Giulietta si rivolta contro di lei furibonda: — Maledetta sia la tua lingua per questo tuo voto! Egli non è nato per l'onta! L'onta si vergognerebbe di sedere su quella fronte, poichè essa è un trono sul quale l'onore do-

vrebbe essere coronato monarca assoluto dell'universo. Ah! qual mostro sono io stata ad oltraggiarlo! — La interruzione della nutrice ha fatto riapparire l'amore di Giulietta in tutta la sua patetica grandezza; la disperazione della sposa fulmina ora de' suoi sdegni superbi il dolore della cugina: — Oh! fu una parola più terribile della morte di Tebaldo quella che mi ha assassinato; io vorrei dimenticarla, ma essa pesa sulla mia memoria come il delitto sull'anima del condannato. Tebaldo è morto, e Romeo è bandito. Bandito! Questa sola parola *bandito* equivale alla uccisione di diecimila Tebaldi. . . . — Romeo è bandito! — Oh! non ci sono confini, non c'è misura nella potenza mortale di questa parola! „

La nutrice, udendo la disperazione di Giulietta, le dice per consolarla che sa dove è Romeo, che andrà a trovarlo, e lo condurrà a lei quella stessa notte. Giulietta le dà un anello da consegnare a Romeo; ed escono; ed è finita la scena seconda.

La scena terza fra Romeo e frate Lorenzo non è menò meravigliosa. Romeo ha vendicato Mercuzio, ha ucciso Tebaldo, ha fatto con ciò il dover suo d'uomo, di cavaliere, d'amico, ma l'adempimento di questo dovere ha spezzato oramai per sempre la sua vita, lo ha diviso da Giulietta. Egli non sa ancora la sua sentenza, e ne domanda a frate Lorenzo, nella cui cella si è rifugiato. “ La sentenza è mite, gli dice frate Lorenzo; non è la morte, è l'esilio. — Ah! l'esilio! risponde Romeo: Oh no! per pietà, di' piuttosto la morte. L'esilio è più terribile a guardare in faccia, più terribile assai che la morte. Ah non dire l'esilio! — Tu sei esiliato di qui, da Verona; abbi pazienza, il mondo è grande. — Fuori delle mura di Verona il mondo non esiste; non c'è che purgatorio,

tortura, inferno. Essere esiliato di qui, è essere esiliato dal mondo; e l'esilio dal mondo è la morte: l'esilio è dunque una morte sotto nome mentito; chiamando la morte esilio tu mi tagli la testa con una scure d'oro e sorridi al colpo che mi assassina! „

Invano frate Lorenzo cerca di richiamare alla ragione Romeo. Il linguaggio calmo e pacato, le savie considerazioni, gli affettuosi rimproveri, paiono uno scherno a chi dalla passione è tratto fuori di sè. L'amore di Giulietta non occupò mai con tanta forza l'animo di Romeo come ora ch'egli sa che ha perduto per sempre Giulietta; Romeo non sentì mai la grandezza dell'amor suo per Giulietta, quanto ora che la vista di lei gli è per sempre vietata. Alle parole del buon frate, che vuole persuaderlo della clemenza del principe: “ È tortura, egli risponde, e non clemenza. Il cielo è qui dove vive Giulietta... l'essere più insignificante vive qui nel cielo e può contemplare Giulietta; ma Romeo non può.... Romeo non può contemplarla, egli è esiliato: e tu seguiti a dirmi che l'esilio non è la morte? Non avevi tu per uccidermi una bevanda avvelenata, un coltello affilato, un altro mezzo qualunque di morte pronta? Non avevi altro che questa parola: Esiliato! esiliato! Questa parola, o padre, i dannati nell'inferno la pronunziano ruggendo! Come hai tu dunque coraggio, tu che sei un sacerdote, un pio confessore, uno che assolve i peccati, tu che ti professi mio amico, di strangolarmi con questa parola? „

Il buon frate non perde la pazienza; e vuol dare all'infelice suo amico come conforto nella avversità la filosofia. “ — Alla forza la filosofia. Se la filosofia non può darmi Giulietta, non può cambiare di posto una città, non può cancellare la sentenza di un prin-

cipe, la filosofia non è buona a niente per me; non me ne parlare. — Oh veggo bene che i pazzi non hanno orecchie! — Come possono averle, se i saggi non hanno occhi? — Lasciami discutere con te del tuo stato. — Tu non puoi parlare di ciò che non senti. Se tu fossi giovine come son io, e Giulietta fosse l'amor tuo, e tu fossi maritato da un'ora, e avessi ucciso Tebaldo; se tu fossi pazzo d'amore come me, e come me esiliato, allora potresti parlare, allora potresti stracciarti i capelli, e gettarti per terra, come fo io ora per prendere la misura di una fossa non ancora scavata „.

Si sente picchiare alla porta: è la nutrice che viene in cerca di Romeo: si avvicina a lui; gli parla in nome di Giulietta. Al nome di Giulietta Romeo balza in piedi; domanda di lei: “ Dov'è? come sta? che cosa dice? „ Alla pittura che la vecchia fa della disperazione di Giulietta, Romeo tira fuori la spada per uccidersi. È trattenuto dalla nutrice e da frate Lorenzo. “ Su via, gli grida questi: tu non sei un uomo, tu sei una femminuccia; ti credevo d'un carattere meglio temprato; credevo che tu avessi un po' di energia. Andiamo, rialzati, o giovinotto! La tua Giulietta vive, la tua cara Giulietta per la quale pur ora morivi: da questa parte dunque tu sei felice. Tebaldo voleva ucciderti; tu hai ucciso Tebaldo: anche in questo tu sei felice. La legge, che ti minacciava di morte, ti si fa amica, e cambia la sentenza in esilio: tu sei felice anche in ciò. Che cosa pretendi di più? Andiamo: vai dalla tua Giulietta, che ti attende; vai a consolarla; ma rammentati che prima che sia finita la notte, tu devi essere fuori di Verona. Quando tu non sarai più qua, noi spieremo il momento opportuno di far noto il tuo matrimonio,

di riconciliare le vostre famiglie e di ottenerti il perdono dal principe „.

La nutrice dà a Romeo l'anello di Giulietta e parte; e poco appresso parte anche Romeo, rianimato dal pensiero di vedere la sua sposa. “ Se una gioia superiore ad ogni altra gioia, dice egli a frate Lorenzo, non mi chiamasse, io non potrei senza dolore partirmi da te così presto. Addio „.

Dove trovò lo Shakespeare gli accenti della passione e della disperazione, che nelle due scene da noi esaminate mise in bocca a Giulietta e a Romeo? Provò egli forse mai le angosce che descrive con tanta forza di verità? Noi non lo sappiamo, e non abbiamo ragione di crederlo. Qualunque siano le prove d'amore, a noi ignote, per le quali egli passò, non c'è nella sua vita nessun indizio il quale ci autorizzi a supporre ch'egli si trovasse mai in una condizione, non dirò identica, ma neppur somigliante, a quella dei due amanti nelle due scene delle quali parliamo.

François Victor Hugo si meraviglia sopra tutto ch'egli abbia potuto nella seconda dipingere così al vivo, senza averlo provato, lo strazio ineffabile dell'uomo condannato all'esilio.

“ Finchè, scrive egli, si trattava di esprimere i dolori imposti all'uomo dalla vita, lo Shakespeare poteva trovare nelle sue proprie impressioni i documenti dei quali aveva bisogno. Egli era stato geloso come Otello; egli avea pianto un figliuolo come il re Lear; egli avea provato, come Claudio, i terrori della morte; egli avea, come Amleto, sorbito fino all'ultima stilla tutte le amarezze della malinconia.... Ma egli non era stato strappato alla patria e alla moglie adorata; non era stato condannato ad abbandonare per sempre la casa de' suoi padri, a rompere le dolci

consuetudini dell'infanzia, le care relazioni della giovinezza...; non avea sentito il suo cuore disfarsi e l'anima volar sulle labbra nel bacio supremo di un ultimo addio „.

“ Come potè dunque esprimere le angosce di Romeo, non avendole provate?... Egli supplì con la intuizione ai dati dell'esperienza, alle lacune dell'analisi; non potendo vedere, indovinò, e, con un miracolo d'immaginazione, evocò il vero „.

È noto che l'Hugo fece la sua traduzione dello Shakespeare quando era esule con la famiglia in Inghilterra. Scrivendo le osservazioni che io ho brevemente riassunte, egli era, secondo me, sotto l'impressione ancora viva dei dolori dell'esilio, che aveano angosciato lui e i suoi cari; e cotesta impressione gli fece, io dubito, vedere nelle parole di Romeo più di quello che c'è e che l'autore volle metterci. Egli diede alla disperazione di Romeo un significato più largo, egli sentì nei lamenti di lui i lamenti dell'esule, un'eco dei suoi propri lamenti. Ma per Romeo l'esilio è doloroso, è terribile, non in quanto esilio, ma in quanto separazione dalla sua Giulietta. In tutti i disperati lamenti di Romeo non c'è una parola che accenni ad altro. E se ci fosse, quella parola scemerebbe, a mio giudizio, l'effetto di tutta la scena, e guasterebbe il carattere di Romeo. Se in quel terribile momento ci fosse stato luogo nell'animo di lui per un altro sentimento qualunque che non fosse l'amore di Giulietta, egli non sarebbe più ciò che è, ciò che lo Shakespeare volle farlo, l'ideale del perfetto amante, pel quale tutto è niente fuori dell'amor suo.

In tesi generale è vero che un grande scrittore rappresenterà meglio i sentimenti che ha provato

egli stesso, le estasi e le procelle dell'anima per le quali è passato: ma non bisogna esagerare questo principio fino al punto di voler trovare sotto tutte le descrizioni, che per la loro grande verità ci colpiscono, altrettanti documenti della vita reale dell'autore. Ciò che pur troppo da taluni si è voluto fare rispetto allo Shakespeare. E non si è pensato che è, per non dir altro, assurdo e ridicolo volere in tutti i personaggi, che un gran poeta drammatico ha evocati sulla scena, trovare un pezzo dell'anima e della vita di lui stesso; e che ciò che è assurdo e ridicolo per un grande scrittore drammatico in genere, è anche in molto maggior grado assurdo e ridicolo per lo Shakespeare, il quale ha, si può dire, evocato sulla scena tutto quanto il genere umano.

Perchè un grande scrittore possa intuire e riprodurre nelle opere sue il vero degli affetti e delle passioni umane, basta che nell'anima di lui quelli affetti e quelle passioni abbiano un'eco potente. Quanto questa potenza è maggiore, tanto lo scrittore drammatico è più grande. Lo Shakespeare è grandissimo fra i moderni, perchè nell'anima sua, come in quella di Dante, si ripercuotevano tutti i sentimenti e le passioni degli uomini di ogni condizione, e d'ogni tempo.

Mentre Romeo è fra le braccia di Giulietta, il padre di lei risolve improvvisamente di darla in isposa al conte Paride, e di fare senza indugio le nozze.

Come si spiega questa precipitazione? E come si concilia essa con ciò che il vecchio Capuleti avea detto, non più che un giorno innanzi, al giovine conte, che cioè Giulietta era ancora troppo giovine pel matrimonio, e che bisognava aspettare? Il Montegut, dopo aver notato che nella novella del Bandello le

cose procedono molto diversamente, e molto più ragionevolmente, spiega la precipitata deliberazione del vecchio Capuleti con l'esigenze dell'arte drammatica. Fra l'arte del poeta drammatico, dice egli, e quella del romanziere passa una bella differenza: il poeta drammatico non ha tempo di aspettare, e deve spingere innanzi l'azione bruscamente a qualunque costo.

Questa spiegazione del Montegut confesso che non finisce di appagarmi; e non mi par degna della mente dello Shakespeare. Ad ogni modo, se essa può giustificare fino ad un certo punto la precipitazione del matrimonio, non giustifica affatto la contraddizione del vecchio Capuleti; contraddizione che, secondo me, non può ammettersi fosse sfuggita al lucido intelletto del poeta, e ch'egli e chiunque altri avrebbe potuto evitare facilmente. Nè qui parmi il caso di dire che il grande Shakespeare non guardava a siffatte minuzie; perchè non può chiamarsi minuzia un fatto pel quale rimane mutato o modificato il carattere di uno dei personaggi del dramma.

Io perciò spiego la cosa diversamente; e ritengo che quella contraddizione non solo non sia fortuita o inavvertita, ma sia voluta deliberatamente. Così la precipitata risoluzione del matrimonio di Giulietta col conte, come la contraddizione del vecchio Capuleti, sono, secondo me, spiegabili col carattere di costui, e dipendono unicamente da esso. Il vecchio Capuleti è un uomo autoritario, violento, facilmente irritabile, e molto vanaglorioso. È uno di quei vecchi signori assuefatti ad esercitare nella famiglia un potere assoluto; davanti alla cui volontà tutto deve piegare, tutto obbedire; ed è al tempo stesso un uomo di buone maniere, gioviale, affabile ed ospitale. Quando

tutto va a seconda de' suoi desiderii, egli è, nella sua padronale alterigia, cortese e gentile; ma guai se qualche triste pensiero lo turba, se incontra la più piccola resistenza! Egli allora diventa cattivo, feroce. I caratteri violenti sono facilmente impressionabili, e però facilmente passano da un estremo all'altro, dalla gioia alla tristezza, dall'amore all'odio, da una risoluzione, da un pensiero, alla risoluzione, al pensiero opposto.

Quando il vecchio Capuleti parla la prima volta col conte Paride, egli è tutto lieto per la festa che dà; e in quella disposizione d'animo non ha che pensieri affettuosi e cortesi per tutti, specialmente per la figliuola, che ama; e così gli pare forse troppo presto ancora separarsi da lei; e così a chi glie la chiede in moglie dice che la prima condizione per ottenerla è di piacere ad essa, di guadagnare il suo cuore. Quando, ad un solo giorno di distanza, parla la seconda volta col conte Paride, è sotto la dolorosa impressione della morte di Tebaldo, e della ingiuria fatta con essa alla sua famiglia. Perciò al conte, che insiste per sapere s'egli potrà ottenere la mano di Giulietta, il vecchio Capuleti da principio risponde, un po' scusandosi, un po' quasi seccato (è presente al colloquio anche la moglie): " Che volete? le cose sono andate così sinistramente, che non abbiamo avuto tempo di interrogare nostra figlia...: stasera è tardi; non scenderà più: e a quest'ora, senza la vostra compagnia, v'assicuro che sarei a letto anch'io da un pezzo „. Il conte Paride riconosce che non è il momento opportuno, con la morte di Tebaldo così vicina, di parlare di nozze; e madonna Capuleti dice che domattina di buon'ora interrogherà la figlia. Se non che a un tratto il vecchio Capuleti pensa: Già, mia

figlia si lascerà regolare da me!; e questo pensiero basta per ricondurre a lui il pensiero regolatore supremo di tutta la sua vita, che cioè il padrone in casa è lui, padrone assoluto, dispotico, che nella sua famiglia non c'è e non ci può essere che un solo pensiero, il suo; che non c'è quindi bisogno d'interrogare la figliuola; che quello che farà lui sarà ben fatto; che quello che piace a lui piacerà anche a lei, piacerà a tutti. “ Oh lei sarà contentissima! non ci può essere dubbio (*I doubt it not*) „. Dunque, che importa aspettare? e perchè procrastinare le nozze? “ Conte Paride, dice egli al conte, io prendo sopra di me di offrirvi l'amore di mia figlia „. Si noti bene, dice l'amore, non già la mano; tanto quest'uomo è profondamente convinto che può disporre di tutto in casa sua, anche degli affetti altrui, cioè della sola cosa sulla quale nessuna tirannide, nessuna violenza ha potere. E, volto alla moglie, soggiunge: “ Andate a trovarla prima che si metta in letto: fatele noto l'amore di mio figlio Paride; e ditele — statemi bene attenta — che mercoledì prossimo..., ma adagio, che giorno è oggi? „ “ Lunedì, signore „, risponde il conte, “ Lunedì? eh! eh!; allora mercoledì è troppo presto: sarà per giovedì...; ditele che giovedì ella sarà maritata a questo nobile conte... — Voi sarete pronto? Questa sollecitudine vi conviene? Non faremo gran festa; un amico, o due; perchè, vedete, l'uccisione di Tebaldo essendo così recente, si potrebbe pensare che non ci importi molto di lui, benchè nostro congiunto, se noi facessimo grandi allegrezze; perciò una mezza dozzina d'amici, e basta. Che cosa dite dunque di giovedì? „ “ Vorrei che giovedì fosse domani „, risponde il conte Paride. E le nozze rimangono fissate per giovedì.

Mentre con questa deliberazione il destino, in persona del vecchio Capuleti, segna la sentenza di morte dei due giovani sposi, essi, provate le prime ed ultime gioie dell'amore, stanno per separarsi. Ed eccoci alla scena dell'addio sul balcone, alla famosa scena dell'allodola e dell'usignuolo. Invece di mortificare con le mie osservazioni quel mirabile pezzo di poesia, riproduco la bella analisi che ne fa François Victor Hugo.

“ Qual notte di nozze quella degli amanti veronesi! Notte di delizie e di torture! Notte d'estasi e di spavento! Notte di ebbrezze immense e di immensa desolazione!... Guardateli nella camera nuziale, che vanno dal balcone all'alcova, e dall'alcova al balcone, incantati e spaventati, maledicendo e benedicendo ogni minuto che passa, atterriti al tempo stesso dalla gioia e dall'orrore! Ahimè! questi dolci abbracciamenti debbono essere gli ultimi; questi baci sono baci d'addio. La proscrizione, l'orribile proscrizione è alla porta, e attende lo spuntare del giorno per staccarli l'uno dall'altra. O disgraziati felici! bisogna ch'essi sbramino in poche ore i loro desiderii infiniti; bisogna che in pochi secondi essi vivano un'eternità intera di tenerezze.... — O cielo! è l'allodola quella che ha cantato? — No, è l'usignuolo, dice Giulietta, esso canta tutte le notti su quel melograno laggiù. Credi amor mio, è l'usignuolo. — È l'allodola, dice Romeo, è l'allodola messaggera del mattino! Guarda quei gelosi bagliori che colorano l'estremità delle nubi là nell'oriente! Io debbo partire e vivere, o restare e morire. — Quel bagliore là non è il bagliore del giorno; oh! io lo so bene. È qualche meteora prodotta dal sole, per rischiarare a te la via durante la notte. Rimani, oh! rimani ancora! — Vuoi così?

Ebbene, mi prendano pure e mi mettano a morte; io sarò ben contento. Hai ragione: quel bagliore non è la luce del mattino; è soltanto il pallido riflesso della fronte di Cintia: hai ragione; non è l'allodola quella che con le sue stridule note percuote la volta del cielo.... Come stai, anima mia? Discorriamo un poco: non è ancora giorno. — Ah! è giorno; vattene, parti. È l'allodola che canta così. È la sua voce che ci divide, che ti scaccia di qui. Ah parti, parti! su via, finestra, lascia entrare il giorno ed uscire la mia vita. — Addio, addio; un bacio, e scendo. — E la terribile separazione ha luogo, e Romeo discende; e quando è disceso, i due sposi scambiano fra loro un ultimo sguardo; ma già sono irriconoscibili: l'esilio ha gettato sopra i loro volti il suo funebre velo. — Oh Dio! grida Giulietta, io ti vedo come se tu fossi dentro una tomba! O i miei occhi m'ingannano, o tu sei molto pallido. — Credimi, diletta mia, mi sembri pallida tu pure; l'angoscia ha succhiato il nostro sangue. Addio „.

Così finisce, strozzato, come io dissi, in un singulto, l'idillio amoroso di Romeo e Giulietta. Indipendentemente dal valore che esso ha nel dramma, quell'idillio è anche una delle opere più mirabili della poesia moderna. Suppongasì per un istante che il gran dramma shakespeariano non esista, che cioè non esistano di quel dramma che il primo dialogo fra Romeo e Giulietta alla festa di ballo, il colloquio d'amore nel giardino, la scena del matrimonio, l'inno di Giulietta alla notte, e la scena dell'addio sul balcone; l'idillio insomma. Non sarebbe esso un componimento, nel suo genere, unico? Quale altra opera potrebbe la moderna poesia, non dirò inglese, ma europea, mettere a confronto di quella?

Il Gervinus non mette nell'idillio che tre parti delle cinque che io ho nominate; il colloquio nel giardino, l'inno alla notte, l'addio; e a ciascuna di esse trova corrispondere una diversa forma poetica; alla prima il sonetto, alla seconda l'epitalamio, alla terza il canto del mattino. Non c'è dubbio che queste tre parti sono le principali; ma l'idillio a me riesce più intero, mettendoci innanzi, a guisa di prologo, il dialogo alla festa di ballo, che ha, come notai, la sostanza e la forma del madrigale, e mettendoci in mezzo la scena importante e bellissima del matrimonio. Così composto, l'idillio è la storia di Giulietta e Romeo tutta intera, cioè la più commovente storia d'amore che cuore e fantasia di poeta abbia saputo inventare. Nell'idillio così composto c'è tutto il dramma, e l'annunzio della tragedia; della quale ci occuperemo nell'ultima parte di questo studio.

PARTE TERZA

I.

La promessa che il vecchio Capuleti fa della mano di sua figlia al conte Paride è (dissi nella seconda parte) la sentenza di morte di Romeo e Giulietta. Questa sentenza segna il principio della tragedia.

Non appena Giulietta ha dato l'ultimo sguardo e l'ultimo addio a Romeo, che dopo la prima notte di nozze si parte da lei per andare in esilio, entra madonna Capuleti. Trova la figlia piangente, crede che pianga la morte di Tebaldo, e per consolarla le dice: " Oh non dubitare! troveremo modo di vendicarci, di levare dal mondo quell'infame Romeo; gli farò arrivare a Mantova una certa bevanda, che lo manderà ben presto a tenere compagnia a Tebaldo „. A queste ed altre parole della madre, che debbono essere coltellate al cuore già orribilmente straziato della povera Giulietta, Giulietta risponde con frasi a doppio senso, che la madre prende come segni d'assentimento a ciò ch'ella dice, e come manifestazioni d'odio della figlia per Romeo, mentre questa nell'animo suo dà ad esse un significato affatto opposto. Questo parlare a doppio senso di Giulietta non pare al Johnson molto naturale nello stato d'animo in cui

essa doveva trovarsi. Al Clarke pare invece naturalissimo. Io sono del parere del Johnson. Aggiungo che la finzione non mi pare confacente al carattere di Giulietta, le cui due principali qualità sono la ingenuità e la forza. Questa seconda qualità comincia a mostrarsi in tutta la sua grandezza con la risposta di Giulietta alla madre quando essa le annuncia che il padre ha deliberato di maritarla al conte Paride. " Sappi, o figlia mia, le dice madonna Capuleti, che giovedì prossimo di buon mattino un galante e nobile gentiluomo, il conte Paride, ti condurrà alla chiesa di San Pietro, e avrà la fortuna di fare di te la lieta sua sposa „.

A queste parole, che per Giulietta voglion dire, rompere fede alla santità dell'amore giurato a Romeo, essa che ha sempre piegato il capo dinanzi alla volontà dei genitori, che non ha pensato mai possibile che potrebbe, una sola volta in vita sua, disobbedire un ordine del padre, trova nella grandezza e nella forza dell'amor suo la forza di ribellarsi, e scatta e risponde: " Ah no! per la chiesa di San Pietro, e per San Pietro stesso, egli non farà di me la sua lieta sposa „. Questo primo scatto di ribellione segna il principio della trasformazione di Giulietta.

Suonata l'ora del combattimento, combattimento disuguale, terribile, di un primo amore giovanile contro la tirannide paterna e l'onnipotenza del fato, la timida giovine si sente a un tratto giù dentro al cuore la forza e l'ardire degli eroi. Da principio rimane come meravigliata ella stessa del proprio ardire; e, quasi a mitigare la fierezza delle prime parole, soggiunge con tuono più rimesso, ma con l'accento di una ferma risoluzione: " Io mi meraviglio di questa fretta, mi meraviglio ch'io debba andare sposa, prima che colui

che deve essere mio sposo mi abbia fatto la sua corte. Ve ne prego, signora, dite al mio signore e padre, che io non voglio maritarmi ancora; e se debbo maritarmi, lo giuro, sarà piuttosto con Romeo, che voi sapete che io odio, che con Paride „.

Madonna Capuleti rimane meravigliata a questo linguaggio della figliuola, nuovo per lei, e risponde: “ Ecco qui vostro padre, date a lui stesso la vostra risposta, e vedremo come la prende „. Entrano il vecchio Capuleti e la nutrice. Il vecchio Capuleti domanda alla moglie se ha annunziato a Giulietta la risoluzione che ha preso di maritarla al conte Paride. “ Sì, risponde madonna Capuleti, ma essa ricusa, e vi ringrazia „. “ Adagio, dice il vecchio, lasciatemi capire, lasciatemi capire. Come! ricusa, e ci ringrazia? Come! non è orgogliosa e non si reputa felice, indegna com'è, che noi le abbiamo trovato per marito un gentiluomo così degno? „ E Giulietta: “ Io non sono orgogliosa; io sono riconoscente; non posso andare orgogliosa di ciò che è per me una cosa aborrita. Ma sono riconoscente anche di una cosa aborrita che mi è fatta per amore „. Qui prorompe in tutta la sua brutalità la violenza del padre, che, dimentico d'essere padre e gentiluomo, parla alla figliuola il turpe linguaggio dei carrettieri. Ciò che del resto non deve fare gran meraviglia a chi sa che cosa fossero i gentiluomini inglesi del tempo dello Shakespeare; a chi sa come la regina Elisabetta usasse trattare i suoi cortigiani e i suoi ministri, quando la facevano andare in bestia.

CAPUL. Come! come! Signora logichessa! che cosa vuol dir ciò? — Vi ringrazio; non vi ringrazio; sono orgogliosa, non sono orgogliosa! — Risparmiatemi, carina, i vostri ringraziamenti e i vostri orgogli; e preparatevi ad andare giovedì prossimo con

le vostre delicate gambine alla chiesa di San Pietro in compagnia del conte Paride, o vi ci trascinerò io nel fango. Ah! brutta carogna, ah bagascia, ah faccia di sego!

MAD. CAP. Via via; ma diventate pazzo?

GIUL. Padre mio, ve ne supplico in ginocchio, abbiate la bontà di ascoltare una parola.

CAPUL. Vatti a impiccare, piccola bagascia, miserabile ribelle! — Bada bene a ciò che ti dico: o giovedì in chiesa, o non guardarmi più in faccia; non parlare, non replicare; mi prudono le mani. — O moglie, noi credevamo non abbastanza benedetta la nostra unione, perchè Dio ci avea mandato soltanto questa figliuola; ma ora veggo che anche quest'una era troppo e che l'averla fu per noi una maledizione. Al diavolo questa miserabile!

La nutrice spera forse che il suo intervento possa calmare la burrasca; o forse non può soffrire di veder trattare così la sua povera Giulietta, e si permette di dire due parole:

NUTR. Iddio la benedica! Voi avete torto, o signore, a trattarla a questo modo.

CAPUL. Che cosa c'è, signora dottoressa? Tenete a casa la vostra lingua; abbiate prudenza; andate a ciarlare con le vostre comari, andate.

NUTR. Ciò che io dico non è un delitto.

CAPUL. Oh, per bacco, scusate!

NUTR. Ma non si può dire una parola?

CAPUL. Basta, dico, vecchia marmotta! Andate a sciornare le vostre sentenze a cena con le vostre comari; qui non ne abbiamo bisogno.

La moglie si permette di intervenire, osservando umilmente:

MAD. CAP. Ma voi siete troppo violento.

CAPUL. Sangue di Dio, io ci perderei la testa. Di giorno, di notte, ad ogni ora, ad ogni minuto, ad ogni istante, fossi

occupato e no, fassi solo e in compagnia, il mio unico pensiero è stato di maritarmi: trovo finalmente un gentiluomo, di nobile famiglia, ricco, giovane, di squisite maniere, dotato, come si dice, di eccellenti qualità, un uomo compito che non si può desiderare di meglio, e ha da venire una scioccherella piangolosa, una bambola gamebonda, che quando le si offre la fortuna, vi risponde: — Io non voglio maritarmi, io non posso amare, io sono troppo giovane, vi prego di perdonarmi! — Ah! non vi maritate, e vedrete come io vi perdono: andate a particolare dove vi piacerà, voi non starete più in casa mia. Balateci bene, pensateci: io non uso scherzare. Giovedì è vicino: nettatevi una mano sul cuore e riflettete. Se voi siete mia figlia, io vi darò all'amico mio: se non sei, appiccatti, vai a chiedere la elemosina, muori di fame sulla strada; poichè, per l'anima mia, io non ti riconoscerò più; e niente di ciò che è mio apparterrà mai a te. Fidati di questo che dico, e riflettici: o manterrò la mia parola.

Dopo questa sfuriata il vecchio Capuleti esce. Giulietta sa bene che non c'è più scampo per lei. Ma una madre è sempre madre; se non protegge essa la figlia sua, chi la proteggerà? E Giulietta si rivolge alla madre: "O mia buona madre, non mi respingete, indugiate queste nozze, di un mese, di una settimana!... se no, preparatemi il letto nuziale nel tetro nonumento ove riposa Tebaldo „. A questo, ch'è il grido della disperazione, la madre risponde freddamente ch'essa non ha niente a dirle, e va a raggiungere il marito.

Chi avrà pietà della povera giovane, se anche la madre l'abbandona? "C'è ancora un affetto, dice François Victor Hugo, sul quale Giulietta può contare, c'è la nutrice. — Questa vecchia donna che l'ha nutrita del suo latte, che l'ha quando era piccina cullata sulle sue braccia, che ha avuto il suo primo sorriso e le sue prime carezze, questa governante

fedele che l'ha veduta crescere sotto i suoi occhi, che l'ha sempre accarezzata, vezzeggiata, adulata, questa almeno avrà pietà di lei, e l'aiuterà „.

GIUL. Mio Dio! O nutrice! Come si può impedire ciò?... Aiutami, consigliami! Ahimè, ahimè! è possibile che il Cielo tenda simili tranelli a una povera creatura debole come me? che cosa dici? Non hai una parola per consolarmi? Consolami, o nutrice.

NUTR. In fede mia, ascoltate: Romeo è esiliato; ed io scommetto il mondo intero contro un bel niente che non oserà mai tornare qui a reclamarvi Ora poichè le cose stanno così, il mio parere è che voi sposiate il conte. Oh! egli è un gentiluomo così amabile! Romeo appetto a lui è uno strofinacciolo!

GIUL. Dici davvero? è proprio questo il tuo pensiero?

NUTR. Ma sì, ma sì. Altrimenti siano maledetti tutti due.

GIUL. Amen!

NUTR. Cioè?

GIUL. Tu mi hai consolata a meraviglia, va': vai a dire alla signora che, avendo io recato dispiacere a mio padre, sono andata alla cella di frate Lorenzo a confessarmi e a prendere l'assoluzione.

NUTR. Per bacco! Vado subito. Oh! questo si chiama far le cose con giudizio. (*La nutrice esce*).

GIUL. (*Guardando la nutrice che se ne va*). Oh vecchia dannata! O demonio abbominevole! Io non so quale è più grande de' tuoi delitti, se il desiderare che io diventi spergiura, o l'avvilire il mio sposo, il mio signore, con quella medesima bocca che lo ha esaltato tante migliaia di volte al di sopra di ogni paragone. — Vattene, [perfida] consigliera; fra il tuo cuore e il mio non c'è oramai più niente di comune. Andrò a trovare il frate per chiedere a lui un rimedio: mancando ogni altro, ne ho uno in mio potere, morire.

Queste ultime parole di Giulietta sono come il suggello della risoluzione da lei già presa ed annun-

ziata alla madre, che non avrebbe sposato mai il conte Paride.

Quando, al principio dell'atto IV, Giulietta entra nella cella di frate Lorenzo, ci trova il conte Paride, che aveva già dato al frate la notizia del suo matrimonio fissato per giovedì. Paride, appena vede entrare Giulietta, le dice: " Fortunato incontro questo, o mia signora, e moglie mia! „ E Giulietta: " Potrà essere che io sia vostra moglie, o signore, quando potrò essere moglie „. " Voi potrete e dovrete essere, o amor mio, giovedì prossimo „, le risponde il conte: e Giulietta: " Ciò che dovrà essere sarà „. Dopo di che essa dice a frate Lorenzo che è venuta da lui per confessarsi; e Paride si ritira. Non appena egli è uscito, Giulietta, che in presenza di lui avea mostrato una perfetta calma, la calma di chi avendo preso una eroica risoluzione sente in sè la sicurezza di adempierla, grida a frate Lorenzo con l'accento della più profonda disperazione: " Non c'è speranza, non c'è rimedio, non c'è soccorso possibile „. " Conosco il tuo dolore, risponde il frate, so che giovedì immancabilmente dovrai essere maritata al conte „. " Oh, non mi dire ciò, senza dirmi anche come io posso impedirlo. Se nella tua saggezza tu non puoi darmi nessun aiuto, di' soltanto che la mia risoluzione è saggia, ed io rimedio a tutto sull'istante con questo coltello „. All'accento risoluto con cui Giulietta parla, frate Lorenzo comprende che quella che gli sta dinanzi non è più una debole e timida giovinetta; è una donna di cui l'amore ha fatto un'eroina. Pensa un'istante, poi le dice ch'egli ha forse un rimedio; ma ci vuole coraggio. " Oh! piuttosto che sposare il conte Paride, risponde Giulietta, dimmi che io mi precipiti dai merli di quella torre là, o ch'io pas-

seggi per le strade battute dagli assassini; dimmi che io mi appiatti dove strisciano i serpenti; incatenami insieme con orsi che ruggiscano; chiudimi di notte in un cimitero sotto un mucchio di scricchiolanti ossa di morti, di stinchi fetidi e di cranii scarni e ingialliti; o dimmi ch'io entri in una tomba recente e mi nasconda insieme col morto sotto il suo stesso lenzuolo; dimmi ch'io faccia cose il cui solo racconto mi faceva rabbrivire, ed io le farò senza paura, senza esitazione, per rimanere la sposa incontaminata del dolce amor mio „.

Frate Lorenzo dice allora a Giulietta: “ Torna a casa, mostrati di buon umore e disposta a sposare il conte: domani è mercoledì; domani notte fa' di dormir sola nella tua camera: quando sarai in letto, bevi il liquore che è in quest'ampolla; esso ti farà addormentare di un sonno che avrà tutte le apparenze della morte, e durerà quarantadue ore precise: i tuoi, credendoti morta, ti faran chiudere nella tomba; ed io avvertirò Romeo, il quale verrà a trarti di là quando sarai per isvegliarti. Se non ti lascerai cogliere dalla paura nell'istante della esecuzione, tu potrai così essere salva dall'imminente disonore, e riunita al tuo Romeo „.

“ Oh! non mi parlar di paura, risponde Giulietta, dà qua, dà qua „. “ Tieni, le dice il frate, dandole l'ampolla, sii forte e felice in questa tua risoluzione; io mando in fretta un religioso a Mantova con una lettera per tuo marito „. “ Amore, dammi forza, e la tua forza mi salverà. Addio, buon padre „, dice Giulietta, e parte.

Mentre Giulietta si sta preparando alla finta morte, che è preludio della vera, in casa di lei si fanno i preparativi delle nozze.

La scena seconda ci mostra il vecchio Capuleti che, in presenza della moglie e della nutrice, si dà da fare per cento affinchè tutto sia in ordine per gli sponsali, e la festa sia degna della sua nobile casa. Egli sa che Giulietta è andata a confessarsi, e non dubita che tornerà pentita e obbediente ai suoi voleri; ciò che ha bastato a rendergli il suo solito buon umore.

Notisi qui una particolarità, la quale parmi confermare ciò che io osservai rispetto al carattere del vecchio Capuleti. Egli aveva detto al conte Paride, che non voleva fare gran festa e grandi inviti; un amico o due, che poi diventano cinque o sei, e basta. Ed ora lo troviamo che dà una lista ad un servo, ordinandogli d'invitare tutte le persone in essa indicate, intanto che dice ad un altro: "Tu, briccone, vammì a trovare venti cuochi capaci „ — Venti cuochi per una mezza dozzina d'invitati! osserva un commentatore. O il Capuleti ha stranamente mutato pensiero; o lo Shakespeare si è dimenticato di ciò che gli aveva fatto dire la sera innanzi. — Non c'è niente affatto bisogno di supporre, secondo me, una dimenticanza dello Shakespeare: il mutamento di pensiero è cosa tanto poco strana nel Capuleti, che rientra perfettamente nel carattere di lui, e dipende anzi strettamente da una delle qualità fondamentali di quel carattere. Non è egli forse quel medesimo Capuleti, che poco fa mutava pensiero da un giorno all'altro, da un istante all'altro, in faccenda molto più grave, come il matrimonio della figlia? Non è egli forse quel medesimo Capuleti che, *sotto il velo di una affettata indifferenza*, come dice il Knigt, si piace di ostentare lo sfarzo e le ricchezze della sua casa; che alla festa di ballo, dove ci si presenta per la prima volta, ha tutto il fare del ricco fastoso?

Mentre fissava col conte Paride il matrimonio di Giulietta, era sorto nella mente del vecchio Capuleti il ragionevole pensiero che non fosse conveniente, attesa la recente morte di Tebaldo, fare grandi feste; ma venuto l'istante delle nozze, la sua natura d'uomo fastoso riprende il disopra; ed egli, non pensando più a Tebaldo, fa cercare venti cuochi per preparare il pranzo.

Intanto che il Capuleti è, come abbiain detto, affaccendato nei preparativi della festa, torna Giulietta. La nutrice vedendola venire, dice: "Guarda con che lieta cera ella torna da confessarsi! „ E il padre, volgendosi alla figliuola, le chiede scherzando: "Ebbene, mia signora testarda, dove siete stata a vagabondare? „ A cui Giulietta: "Dove ho imparato a pentirmi della mia colpevole resistenza a voi ed ai vostri voleri, e dove mi è stato ingiunto dal venerabile Lorenzo di gettarmi ai vostri piedi e domandarvi perdono. Perdonatemi, ve ne scongiuro; da qui innanzi io mi lascerò sempre regolare da voi „. Il Capuleti, contento ormai come una pasqua, perchè tutto va a seconda dei suoi desiderii, dice che l'indomani si faranno le nozze. Giulietta prega la nutrice di accompagnarla in camera a preparare le vesti da sposa; e, mentre si avviano, madonna Capuleti osserva che bisogna affrettarsi, perchè è quasi notte. Il marito le suggerisce di andare anche lei a dare una mano alla figlia; e soggiunge che egli quella notte non andrà a letto, per sorvegliare tutto da sè, e andrà in persona ad avvisare il conte Paride, che per l'indomani sia pronto. Parte dicendo: "Oh sono proprio contento ora che questa pazzereLLina è tornata all'obbedienza! „

Prima di passare alla terza scena, gioverà fare

qualche osservazione rispetto al tempo nel quale si è svolta fino ad ora l'azione del dramma. Io notai già che fino ad ora l'azione ha proceduto sempre rapida e continua senza interruzione veruna. Aggiungo che il poeta si è anche preso la cura di farci sapere, a mano a mano che l'azione procedeva, in qual giorno eravamo. Ma non bisogna, io credo, attribuire, nè credere che lo Shakespeare attribuisse, troppa importanza a queste minute indicazioni di tempo. E pretendere in esse un'esattezza assoluta sarebbe assurdo e ridicolo. Se il poeta drammatico nel breve spazio di due o tre ore, quanto può durare la rappresentazione di un dramma, deve far trascorrere due, tre, cinque, o più giorni, è naturale che questi giorni devono passar via molto più rapidi che non i giorni misurati dal sole e dai nostri orologi.

Perciò è una pedanteria bella e buona quella del Malone, il quale osserva che, quando Giulietta torna dalla cella di frate Lorenzo, mostrandosi disposta a sposare il conte Paride, è impossibile che sia quasi notte, come dice madonna Capuleti. — Romeo, scrive il Malone, si partì da Giulietta all'alba del martedì; subito dopo vennero la madre e il padre nella camera di Giulietta ad annunziarle le sue nozze col conte Paride: e Giulietta andò immediatamente da frate Lorenzo. Non c'è dubbio che quando essa andò da frate Lorenzo fosse il martedì, perchè frate Lorenzo nel porgerle il narcotico le dice che il giorno dipoi è mercoledì; e non c'è dubbio che fosse il martedì mattina, perchè essa andò, come è detto, *immediatamente*, e perchè disse a frate Lorenzo che se egli era occupato, sarebbe tornata la sera di quel medesimo giorno. Essa, prosegue il Malone, si sarà trattenuta da frate Lorenzo una o due ore al più:

era dunque impossibile che al suo ritorno a casa fosse vicina la notte. — Fatto questo esattissimo calcolo e questa peregrina scoperta, il critico (che del resto è per molte ragioni molto benemerito della letteratura shakespeariana) osserva, essere questo uno dei molti esempi della trascuratezza dello Shakespeare nel computo del tempo. E all'osservazione di lui l'Ulrici argutamente soggiunge: " Il Malone ha perfettamente ragione; egli certo non avrebbe commesso mai un tale errore; — ma per bacco, lo Shakespeare non era il Malone „.

Sarebbe egualmente ridicolo se noi volessimo fare carico allo Shakespeare dell'avere egli, al punto a cui abbiamo lasciato l'esame della tragedia, anticipata l'azione di un giorno. Eravamo al martedì sera; Giulietta s'avviava per andare in camera a preparare (così diceva) il suo abbigliamento per l'indomani (ma realmente a bere il narcotico); il padre Capuleti usciva dicendo che andava ad avvisare il conte Paride per l'indomani; e questo indomani, che non poteva essere altro che mercoledì, era per tutti loro giovedì, il giorno fissato alle nozze. — Che cosa importa? — Allo Shakespeare premeva una cosa sola, e di quella sola si occupò, a quella sola pensò, la rapidità e continuità dell'azione. Arrivato a questo punto della tragedia, non gli restava che far prendere il narcotico a Giulietta; e glielo fece prendere; senza badare che quella era la sera del martedì, e non già del mercoledì; ed anticipando così di un giorno la catastrofe del dramma. Dico, senza badare; se ci badò o se ne accorse, vuol dire che non diede importanza a questa irregolarità, che avrebbe potuto facilmente cansare.

Il Clarke, il quale ammira l'arte e la diligenza con cui il poeta ha, fino a questo punto del dramma,

notato ingegnosamente e minutamente il trascorrere del tempo durante il quale l'azione si svolge, non sembra disposto a credere che quella anticipazione di un giorno sia cosa involontaria, o quasi, che l'autore cioè l'abbia lasciata correre senza badarvi o senza attribuirle importanza. L'egregio critico vuol vedere in quella anticipazione un espediente trovato dall'autore stesso per non sospendere il corso degli avvenimenti. A me pare ch'egli s'inganni; e credo che s'inganni, perchè dà troppo peso al fatto di quelle esatte indicazioni di tempo nei primi tre atti del dramma, perchè vede cioè in esse una intenzione che forse il poeta non ebbe, o non ebbe così chiara e determinata, come a lui pare. L'unico pensiero del poeta fu, lo ripeto, la rapidità e continuità dell'azione; e questo è veramente ciò che nel dramma colpisce lo spettatore e il lettore; il quale, afferrato com'è dall'interesse dei fatti che si svolgono sotto i suoi occhi e non gli lasciano tempo di pensare ad altro, non bada a fare il computo esatto dei giorni: non ne ha la voglia nè l'agio. E se non bada a quel computo lo spettatore e il lettore, perchè dovremo supporre che debba averci badato il poeta?

Avvertasi poi che, per non sospendere il corso degli avvenimenti, lo Shakespeare non avea affatto bisogno di ricorrere all'espediente di quella irregolare anticipazione della catastrofe, di quello scambio del mercoledì col giovedì; bastava che avesse fatto fissare al Capuleti le nozze per il primo di quei due giorni, o qualche cos'altro di simile.

Concludendo, io credo che lo Shakespeare non mettesse maggior cura nella minuta ed esatta indicazione dei giorni nei primi tre atti del dramma, di quella ne mise poi nello scambio del mercoledì col

giovedì. Quella regolarità prima e questa irregolarità poi dovettero avere per lui lo stesso valore, cioè nessuno. I poeti che possono in un'opera d'arte curare l'esattezza di certi particolari di fatto non sono generalmente i grandi poeti.

Passiamo alla terza scena, la scena del narcotico, la fonte della quale si trova nel Bandello; da cui passò con qualche modificazione nel Boisteau, e da questo quasi tale quale nel Brooke e nel Painter.

Nella novella del Da Porto Giulietta, stemperata nell'acqua la polvere datale da Frate Lorenzo, la beve di notte, in presenza della serva e di una zia, senza nessun atto che riveli in lei turbamento o paura, come se il beverla fosse la cosa più semplice di questo mondo. Il Groto copia il Da Porto, senza (s'intende) mettere il fatto sulla scena, ma facendolo, secondo il suo sistema, raccontare da un messo.

Al Bandello dovette sembrare poco naturale questo bere che Giulietta fa il narcotico in presenza d'altri, con piena tranquillità, con la indifferenza medesima con la quale avrebbe bevuto un bicchier d'acqua; giacchè egli per primo immaginò che lo bevesse sola nel silenzio della sua camera, egli per primo descrisse i paurosi pensieri che assalgono la giovine donna e la lotta ch'ella combatte seco stessa prima di bere. Ma questa scena, molto ragionevolmente inventata dal Bandello, e saviamente copiata dagli altri, passando da questi nello Shakespeare si trasforma per modo che non è più la stessa. Nel Bandello e negli altri c'è lo scrittore che narra più o meno abilmente; nello Shakespeare c'è la natura che parla. Si noti però che anche questa scena, nella seconda lezione, che è quella ch'io traduco, l'autore la rifece di sana

pianta; tanto che il discorso di Giulietta, che nella prima lezione era di venti versi, diventò di quarantaquattro.

Mentre Giulietta è in camera sua con la nutrice a scegliere le vesti da sposa, entra la madre.

MAD. CAP. Come! siete ancora occupate? Avete bisogno del mio aiuto?

GIUL. No, signora; abbiamo scelto le cose occorrenti come sono adatte alla cerimonia di domani: ora permettete che io resti sola, e lasciate che la nutrice stanotte vegli con voi, poichè io sono certa che voi avete un gran da fare in questo avvenimento così improvviso.

MAD. CAP. Buona notte: vai a letto e riposa, chè ne hai bisogno. (*Escono madonna Capuleti e la Nutrice*).

GIUL. Addio! — Dio sa quando ci rivedremo. Io sento un freddo e sottile fremito di paura corrermi per le vene, che quasi agghiaccia il calore della vita: io le richiamerò indietro, per riprendere coraggio. — Nutrice! — Che cosa farebbe essa qui? La mia lugubre scena si deve passare fra me e me sola. — Vieni, o ampolla. — Che sarebbe mai se questa bevanda non operasse? Io dovrei maritarmi domattina? — No, no: — questo lo impedirà. — Stai qui tu — (*Posando un pugnale*). Ma se fosse un veleno, somministratomi astutamente dal frate per farmi morire, per paura d'essere egli disonorato per questo matrimonio, avendomi innanzi maritata a Romeo? Io temo che sia. Oh no! non può essere, perchè egli è stato sempre riconosciuto per un santo uomo. E se, quando io sarò nella tomba, mi sveglio prima che Romeo venga a liberarmi? Questo è il punto terribile! Non sarò io soffocata nella sepoltura, la cui fetida bocca non respira aria pura, e non morirò là asfissata prima che venga il mio Romeo? O, se rimango viva, non è molto probabile, che l'orribile pensiero della morte e della notte, insieme col terrore del luogo, — come in una fossa, un antico ricettacolo, dove per molte centinaia d'anni le ossa di tutti i miei sepolti antenati sono ammucchiate; dove il sanguinante Tebaldo, poc'anzi vivo e verde qui in terra, giace putrefacendosi nel

suo lenzuolo; dove, come dicono, a certe ore della notte appaiono gli spiriti; — ahimè, ahimè, non è molto probabile che io risvegliandomi innanzi tempo, — in mezzo ad esalazioni infette, e gridi come di mandragora strappata dalla terra, che fanno diventar pazzi i mortali che li odono: oh, se mi sveglio, non perderò io la ragione, circondata da tutti questi spaventosi terrori? E non giuocherò, pazza, con le ossa de' miei padri? E non strapperò dalla sua tomba il sanguinante Tebaldo? E in questa rabbia, servendomi, a modo di clava, di un osso di qualche mio vecchio antenato, non spezzerò io il mio disperato cervello? Oh, guarda, mi pare di veder l'ombra del mio cugino che insegue Romeo, il quale trapassò il suo corpo con la punta della spada: — ferma, Tebaldo, ferma! Romeo, vengo! Questa io la bevo per te. (*Si getta sul letto*).

Nessuno dei tanti commentatori ed illustratori dello Shakespeare ha, secondo me, rilevato così bene in tutte le sue parti il significato di questa scena. come il Dowden. Tutti ammirano la verità con la quale il poeta ha saputo descrivere la lotta che in quel terribile momento si combatteva nell'animo di Giulietta fra gli istinti suoi di donna e la sua risoluzione di sposa. Per quanto questa risoluzione fosse ferma, incrollabile; per quanto l'amore avesse infuso nella timida giovinetta il coraggio di una eroina; la natura umana aveva pure i suoi diritti; e la natura rivoltavasi contro la violenza che si voleva farle. Non appena Giulietta sta per rimaner sola, il primo suo moto, naturale, istintivo, è di richiamare la nutrice; ma la riflessione vince subito cotesto moto: " Oh! che farebbe essa qui? La mia lugubre scena si dee passare fra me e me sola „. E allora pensa: — E se la bevanda non producesse l'effetto? — Dovrò sposare il Conte? Oh no! ecco qui chi lo impedirà! e cava fuori il pugnale. Ma non appena si è così raf-

fermata nella sua risoluzione, ecco che le si affacciano a una a una alla mente le più terribili paure; la paura che la bevanda possa essere un veleno, la paura che Romeo non arrivi a tempo, la paura di rimanere soffocata nella tomba quando si sveglierà, la paura, se non morirà, d'impazzire trovandosi sola in quell'orribile luogo. E il pensiero di questo orribile luogo la occupa talmente, che già le par di vedere lo spettro di suo cugino Tebaldo che insegue Romeo; e allora beve, beve gridando: — Ferma, o Tebaldo, ferma: Eccomi o Romeo; io bevo, bevo per te. — Ho detto che tutti gli illustratori e commentatori ammirano questa scena, ma che non tutti la spiegano allo stesso modo.

Il Coleridge dice che il poeta fa trangugiare la bevanda a Giulietta in un accesso di terrore, poichè l'atto sarebbe stato troppo ardito in una giovane di quindici anni. Giulietta, secondo lui, beve in un istante di quasi alterazione mentale, nel quale non si rende ben ragione di ciò che fa.

E così è presentato il fatto nelle novelle del Boisteau e del Painter e nel poema del Brooke: non così nel Bandello. Il Boisteau dice: *ella beve come furiosa e forsennata* (comme furieuse et forcenée elle engloutit, etc.); il Brooke: *diventata furiosa, afferrò il bicchiere e beve* (As she had frantike been, etc.). Il Painter: *come furiosa e insensata, inghiottì l'acqua ch'era nell'ampolla* (like a furious and insensate woman, etc.). Il Bandello invece: "Alla fine, poichè buona pezza ebbe chimerizzato, spinta dal vivace e fervente amore del suo Romeo... ella in un sorso, cacciati i contrari pensieri, la polvere con l'acqua animosamente bevendo, a riposare cominciò, e guari non stette che si addormentò „.

Lo Shakespeare seguì lo scrittore francese e gli inglesi, come pare creda il Coleridge, o l'italiano? Lo Shakespeare, secondo il Dowden, non seguì nessuno; seguì unicamente il suo genio.

Interpretare l'atto di Giulietta come fa il Coleridge è, per il Dowden, togliere ad essa ciò che vi è di più caratteristico in quell'atto. Giulietta quando beve è certo in uno stato di esaltazione mentale (esaltazione, non alterazione); ma anche in quello stato tutti i suoi atti ed i suoi pensieri sono dominati dall'amore di Romeo. " Il soliloquio di Giulietta, scrive il Dowden, finisce con uno di quei tocchi magistrali coi quali lo Shakespeare glorifica tutto ciò che ha preso dai suoi predecessori.... Nella notte e nella solitudine, con un atto disperato da compiere, l'immaginazione di Giulietta è intensamente eccitata. Tutti gli orribili segreti della tomba le appaiono dinanzi. Improvvisamente sorge nella sua disordinata visione la figura di Tebaldo che insegue Romeo. Un istante innanzi Giulietta aveva indietreggiato inorridita davanti al pensiero d'incontrarsi con Tebaldo nella tomba dei Capuleti. Ma ora Romeo è in pericolo: ogni timore l'abbandona: ella non sente che una sola necessità, quella d'esser vicina a Romeo. Con un senso confuso che la bevanda la avvicinerà in qualche modo all'omicida Tebaldo, la avvicinerà a Romeo ch'ella vuole salvare, grida a Tebaldo: — Ferma, Tebaldo, ferma, — e beve pronunciando le parole: — Eccomi, o Romeo; io bevo, bevo per te „.

Se anche questa non fosse, come a me pare che sia, la interpretazione vera delle parole dello Shakespeare; anche ammesso cioè che lo Shakespeare scrivendo quelle parole non avesse avuto la intenzione che gli attribuisce il Dowden, nessuno potrà negare

che quella interpretazione sia la più alta, e la meglio rispondente all'alto e appassionato carattere di Giulietta, e al carattere di tutto il dramma; e perciò anche la più degna del gran poeta.

Alla severa e terribile scena di Giulietta che beve il narcotico, scena che è come il vestibolo di un sepolcro, come una introduzione alla morte, succede una breve scena, piena di movimento e di vita. È appena giorno; entrano madonna Capuleti e la nutrice, tutte occupate dei preparativi pel pranzo di nozze; e dietro loro il padre Capuleti, che grida ai servi: — Su via, sveltì, il gallo ha cantato due volte; qua, voi badate a questo, voi badate a quest'altro; abbiate cura che non manchi nulla, che tutto sia in ordine a tempo debito. — E la nutrice: — Ma voi vi volete ammalare; andate a buttarvi nel letto. — E lui: — Eh! ho fatto nottate per ragioni meno gravi di questa, e non mi sono mai ammalato. — E la moglie: — Si sa, si sa; al tempo vostro ne avete fatte delle belle: ma da qui innanzi starò bene attenta. — Intanto si fa giorno; si sente un suono di musica che si avvicina; e il vecchio Capuleti dice: — È il conte Paride, che già viene; presto, nutrice, presto; andate a chiamare Giulietta. La nutrice va. tutti escono: e questa gaia e tumultuosa scena, che parrebbe dovere annunciare una allegra giornata, è di preludio a una triste scena di disperazioni e di pianti.

La nutrice entra nella camera di Giulietta, chiamando: "Signora! Su via, signora!... Giulietta! E' pare che dorma la grossa! Ehi, dico, padroncina! Ehi, dormigliona! Andiamo, amor mio, andiamo.... Come! non risponde!... Ah! vi volete rifare del sonno che stanotte vi ruberà il conte!... „ E seguita a chia-

marla, ma invano. Finalmente dice: “ Oh bisogna che la svegli ad ogni modo „; s'avvicina al letto, tira le cortine; e vede Giulietta distesa immobile, sopra di esso, e vestita. La tocca; la crede morta, e comincia a gridare: “ Oh sciagura! oh sciagura! Madama, madama; signore, accorrete, accorrete „.

Accorre la madre, vede Giulietta e grida: “ Oh cielo, oh cielo! O figliuola mia, o mia vita! Rivivi, riapri gli occhi, o io morirò insieme con te. Aiuto, aiuto! chiamate aiuto „. Entra il padre, che non ha sentito le grida, o non ne ha capito la ragione; entra dicendo: “ Ma insomma, per pudore, menate Giulietta; lo sposo è già arrivato „. E la nutrice: “ Dio mio! essa è morta, essa è morta, essa è morta! „ La madre ripete i lamenti della nutrice; il padre Capuleti si avvicina al letto, e rimane esterrefatto. “ La morte, dice egli, che me l'ha rubata per farmi gemere, m'incatena la lingua, sì che io non possa parlare „.

Arrivano intanto frate Lorenzo e il conte Paride coi musici. Frate Lorenzo domanda se la fidanzata è pronta per andare in chiesa, e il vecchio Capuleti risponde: “ Pronta ad andarci, ma per non ritornarne! „ E voltosi al conte: “ O figlio mio, la notte innanzi alle tue nozze, la morte è entrata nel letto della tua fidanzata; ed eccola qui, essa giace, povero fiore sfiorito tra le braccia di lei.... „ E Paride: “ Ahimè! Io ho dunque desiderato tanto di vedere questo giorno, ed esso mi fa ora assistere ad un simile spettacolo? „ “ O giorno maledetto, sciagurato, miserabile, odioso! grida la madre Capuleti, ora la più atroce che il tempo abbia mai veduto nel suo faticoso pellegrinaggio! — Non avere che una povera figliuola, una sola figliuola adorata, non avere che un solo essere al mondo il quale mi rallegrasse e mi con-

solasse, e la morte crudele lo strappa dalle mie braccia! „

Ai lamenti di madonna Capuleti fanno eco ancora quelli della nutrice, del conte Paride e del padre Capuleti. “ O sinistra catastrofe, grida questi, perchè sei tu venuta a distruggere la nostra solennità?... O figliuola, figliuola mia! o, più che figliuola, anima mia! Perchè sei tu morta? — Ahimè, la mia figliuola è morta, e con la mia figliuola sono morte e sepolte tutte le mie gioie „.

Frate Lorenzo interviene con la sua santa parola a calmare queste disperazioni, che sono, dice egli, un'offesa a Dio: “ Oh! voi amate così male la vostra figliuola, che diventate pazzo vedendo ch'ella sta bene: non è bene maritata colei che vive lungamente maritata; la meglio maritata è colei che muore giovane. Asciugate le vostre lacrime, e deponete i vostri rami di rosmarino su questo bel corpo, e fatelo, secondo l'usanza, portare, nei suoi più belli abiti, alla chiesa. La debole natura ci sforza a piangere, ma le lagrime della natura fanno sorridere la ragione „.

Il santo uomo, benchè tutto riporti a Dio, com'è proprio del suo istituto, non nega alla natura i suoi diritti; ma saggio ed accorto, profitta anche di questa occasione pe' suoi nobili fini. “ Il Cielo, dice egli al vecchio Capuleti, aggrava la sua mano sopra di voi per qualche vostra colpa: non lo irritate maggiormente ribellandovi ai suoi alti voleri „. Queste parole sono come il preludio dei discorsi coi quali il buon frate spera di poter pacificare le due famiglie nemiche e indurle a benedire l'unione di Romeo e Giulietta. Ma il preludio rimarrà vano: quella pacificazione verrà senza i discorsi di frate Lorenzo; verrà per ben altra e più grave cagione. L'odio feroce che

ha fatto spargere tanto sangue ai Capuleti e ai Montecchi non si estinguerà che nel sangue dei loro innocenti figliuoli.

II.

Secondo Enrico Heine, gli eroi del dramma shakespeariano non sono già i due amanti veronesi. “ L’eroe del dramma, dice egli, è l’amore stesso, l’amore, che si avvanza giovanilmente coraggioso e petulante, sfidando tutti gli ostacoli e trionfando di tutto;... perchè nella battaglia decisiva non teme di ricorrere al più terribile, ma più sicuro degli alleati, la morte. L’amore collegato con la morte è invincibile. L’amore! è la più alta e la più vittoriosa di tutte le passioni; ma la sua potenza soggiogatrice del mondo nasce dalla sua sconfinata magnanimità, dalla sua abnegazione quasi sovrumana, dalla sua devozione assoluta, dal suo disprezzo della vita. L’ieri per lui non esiste; ed egli non pensa al domani:... egli non vuole che l’oggi, ma lo vuole tutto intero, senza riserve, senza paure. Egli non vuole risparmiarne niente per l’avvenire, e sdegna gli avanzi riscaldati del passato. — Innanzi a me la notte, dietro di me la notte. — L’amore è una fiamma che passa fra due oscurità. D’onde nasce?... Da misteriose impercettibili faville!... Come finisce?... Si spegne senza lasciare traccia, in un modo affatto incomprensibile.... Più brucia con violenza, e più presto si spegne.... Ma ciò non gl’impedisce di abbandonarsi interamente ai suoi istinti, come se il fuoco che lo arde dovesse sempre durare.... „.

Tale è, secondo l’Heine, l’amore, che lo Shakespeare ha drammatizzato, personificandolo in Romeo

e Giulietta. Il poeta dell'*Intermezzo* comprese perfettamente, secondo me, il lato naturale e ideale di quell'amore; ma non ne sentì, credo, l'alto significato morale.

Noi lo abbiamo veduto, quell'amore nascere e farsi tosto gigante; abbiamo assistito alle sue ebbrezze sovrumane, alle sue angosce inenarrabili; e siamo stati spettatori della sua eroica fermezza: ora non ci resta che assistere alla sua fine violenta; perchè gli amori di quella natura debbono finire violentemente. Sono, disse frate Lorenzo, *fuoco e polvere che si consumano in un bacio*.

E pure, chi quasi non crederebbe che lo strattagemma ordinato dal pio frate con tanta diligenza e con tante cautele, chi non crederebbe, dico, che dovesse riuscire a buon fine? Tutto è proceduto finora come egli aveva preveduto e disposto. La mattina che Giulietta doveva andare a sposa al conte Paride è stata trovata nel suo letto come morta, è stata creduta morta realmente, e il corpo di lei è stato deposto nella tomba dei Capuleti. Frate Lorenzo ha spedito un messo a Romeo: basta che Romeo venga nel tempo assegnato a trarre dal sepolcro la sua Giulietta, e l'opera di frate Lorenzo è felicemente compiuta.

Questo felice compimento ha di fatti la storia nella commedia di Lope de Vega: ma poteva finire così il dramma dello Shakespeare? C'è forse qualche cosa di comune fra l'amore da lui drammatizzato e quello messo sulla scena dallo scrittore spagnuolo? C'è forse qualche cosa di comune fra Romeo e Giulietta, questi due rappresentanti della più alta passione d'amore, e i due amanti un po' volgari, i due eroi da strapazzo, della commedia *I Castelvini e i Montesi*?

No, l'amore drammatizzato dallo Shakespeare non poteva avere lieta fine. Ma la ragione della fine tragica del dramma shakespeariano non si ha da cercare unicamente nella identica fine del racconto dei novellieri italiani.

A parte altre considerazioni secondarie, pure abbastanza importanti, quella, per esempio, che lo strattagemma di frate Lorenzo si presenta nelle novelle italiane abbastanza irragionevole e strano, mentre non pare tale nel dramma dello Shakespeare, per la diversa concezione che il poeta ebbe del carattere del frate; a parte questa ed altre considerazioni; niente impedirebbe quanto alle novelle italiane di supporre che avessero una lieta fine; perchè la fine lieta converrebbe ad esse non meno della fine tragica. La fine tragica nelle novelle viene inaspettata; perchè in esse, come furono concepite e narrate, manca da principio la nota tragica dell'amore. La ragione e la spiegazione della fine tragica delle novelle è unicamente la inimicizia delle famiglie dei due giovani amanti.

Lo Shakespeare con la intuizione del genio sentì per una di quelle ragioni d'arte che non sono scritte sui libri, ma nelle menti dei grandi poeti, sentì, come accennai nella prima parte di questo studio, che alla fine tragica di Romeo e Giulietta dovea rispondere una concezione interamente tragica dell'amor loro; sentì che questa fine tragica dovea avere la sua ragione e la sua spiegazione artistica in quella concezione, e non già unicamente nel fatto della inimicizia delle due nobili famiglie veronesi; sentì questo, e come per incanto tutti i personaggi della novella si rifoggiarono, o meglio si ricrearono, nella mente sua, prendendo quell'aspetto, quell'atteggiamento,

quel carattere, che a tale concezione si conveniva; e tutti i particolari dell'amore di Romeo e Giulietta, e dei fatti e dei luoghi in mezzo ai quali quell'amore sbocciò, si improntarono dello spirito di quella concezione; e il corso degli avvenimenti, che nelle novelle procedeva lento e regolare, si affrettò in una corsa vertiginosa; e in tutta la poesia del dramma, fra le facezie di Mercuzio, le chiacchiere volgari della nutrice, gl' impeti furiosi e brutali del vecchio Capuleti, si incastrò (mi sia lecito dire così) quella nota di fatalità che è la nota fondamentale del dramma.

In quell'alta concezione sta soprattutto la grandezza e la superiorità dell'opera shakespeariana; quell'alta concezione è soprattutto ciò che fa di essa uno dei capolavori della poesia e dell'ingegno umano. Ed è anche ciò che fin da principio ci avverte non potere il dramma avere altra fine che tragica.

Questa impressione, sotto la quale arriviamo alla fine dell'atto quarto del dramma, ci fa parere, checchè ne paia al Rümelin, naturale il fatto che produce la catastrofe. " Frate Lorenzo, scrive François Victor Hugo, ha preveduto tutto; sì, tutto fuorchè l'imprevisto! Lorenzo ha scritto, è vero, a Romeo, ma la lettera non è stata consegnata a Romeo. Il monaco che dovea consegnarla è stato impedito da un caso fortuito. Questo caso fortuito è il vèto posto dal destino alla felicità dei due amanti veronesi. Questo caso fortuito è il colpo lanciato obliquamente sui due predestinati dalle stelle nemiche. Questo caso fortuito è l'insormontabile granello di sabbia gettato dalla fatalità attraverso la volontà umana „.

Lo Shakespeare (lo abbiamo ripetutamente veduto) si compiace assai dei contrasti, di quei con-

trasti che sono nell'ordine naturale delle cose, dei quali anzi si compone in gran parte la vita umana, e che in questo dramma sbocciano frequenti dalla natura stessa dell'argomento. Ma soltanto il grande ingegno sa cogliere a tempo quei contrasti e cavarne effetti d'arte meravigliosi. Vedemmo alla poetica ed appassionata invocazione di Giulietta alla notte, con la quale comincia la scena seconda dell'atto terzo, succedere la terribile scena nella quale la nutrice annunzia ad essa la morte di Tebaldo e l'esilio di Romeo; vedemmo alla funebre scena di Giulietta che beve il narcotico succedere i giocondi e tumultuosi preparativi delle nozze, e a questi le disperazioni e i lamenti per la creduta morte della giovine.

Anche l'atto quinto comincia con uno di tali contrasti. Romeo passeggia per una strada di Mantova, fantasticando sopra un sogno che ha fatto la notte innanzi. "Una singolare allegrezza, egli dice, mi solleva al di sopra della terra con giocondi pensieri. Ho sognato che la mia donna veniva e mi trovava morto . . . e che a forza di baci richiamava la vita sulle mie labbra, e che io rinasceva ed era imperatore. O cielo! come deve esser dolce il possesso dell'amore, se soltanto la sua ombra è così ricca di gioia! „

Arriva in questo punto Baldassare, il servo di Romeo, che torna da Verona; e porta al suo padrone la notizia che Giulietta è morta. "Io la ho vista deporre, gli dice, nella tomba della sua famiglia; e ho preso subito la posta per venire ad annunziarvelo. Perdonatemi se vi reco queste tristi nuove „. "È proprio così? dice Romeo. Allora, o stelle, io vi sfido „. E volto al servo: "Vai a casa; preparami

inchiostro e carta, e prendi a nolo dei cavalli di posta. Stasera io parto „. “ Calmatevi, ve ne scongiuro; la vostra faccia è pallida e stravolta; ho timore di qualche sciagura „. “ T’inganni: lasciami e fai quello che ti ordino. Non hai tu lettere del frate per me? „ “ No, mio buon signore „. “ Non importa: va’ e trova i cavalli „; Uscito il servo, Romeo può alfine parlare liberamente con sè. “ O Giulietta, stasera io dormirò accanto a te. Pensiamo ai mezzi.... O distruzione, come tu entri subito nei pensieri degli uomini disperati! Mi ricordo di uno speziale che sta in questi dintorni: lo vidi anche ultimamente occupato a cogliere delle erbe...: notando la sua miseria, dissi fra me: Se uno avesse bisogno di veleno, benchè il venderlo sia punito a Mantova con la morte, ecco qui un povero pezzente che glielo venderebbe „.

Romeo va attorno cercando la porta dello speziale; la trova, picchia, e lo speziale apre.

ROM. Vien qua, amico. Tu sei povero; eccoti quaranta ducati; dammi una dose di veleno, ma così potente, che appena sparsosi per le vene, faccia cader morto l’uomo stanco di vivere che lo ha preso, e cacci fuori del corpo lo spirito con tanta violenza e rapidità, con quanta l’inflammata polvere si precipita fuori dalle fatali viscere del cannone.

SPEZ. Io ho di questi veleni micidiali; ma la legge di Mantova punisce di morte chi li vende.

ROM. Come! Tu sei così ignudo di tutto, e così pieno di miseria, e hai paura di morire? La fame è sulle tue guancie; il bisogno e i patimenti agonizzano nei tuoi occhi; il disgusto e la povertà penzolano dalle tue spalle; il mondo non ti è amico, la sua legge nemmeno; il mondo non ha fatto la sua legge per arricchirti. Viola dunque la legge del mondo e prendi qua, se vuoi non esser più povero.

SPEZ. La mia povertà acconsente, ma non la volontà.

ROM. Io pago la tua povertà e non la volontà.

SPEZ. Mettete questo in un liquido a piacer vostro, e bevete: se anche aveste la forza di venti uomini, sarete spacciato immediatamente.

ROM. Eccoti il tuo oro: questo è un veleno peggiore alle anime degli uomini, e commette in questo odioso mondo più assassinii che non le povere misture che ti è proibito di vendere; sono io che vendo a te il veleno; tu non ne hai venduto a me. Addio; comprati da mangiare, e ingrassa. — Vieni, o cordiale, e non veleno; andiamo alla tomba di Giulietta; là io ho bisogno di te.

Io ho voluto riprodurre intero il breve dialogo di Romeo con lo speciale, che riferii anche, con altro intendimento, nello studio su le fonti della tragedia, perchè qui al suo luogo acquista maggior valore, e perchè mi suggerisce due osservazioni intorno all'ingegno e all'arte del nostro poeta: prima, che lo Shakespeare, il quale è (come altri disse) il re del pensiero, sa da tutti gli accidenti e i fenomeni della vita umana ch'egli descrive sollevarsi alle più alte considerazioni; seconda, ch'egli fa sbocciare e fiorire le creazioni più ideali del suo ingegno in mezzo al più schietto realismo; onde un contrasto singolare di poesia e di realtà, che rispecchia fedelmente la vita umana, e crea una illusione e un diletto meravigliosi. Il dialogo dello speciale non è affatto necessario alla tragedia; e nemmeno le chiacchiere della nutrice; e nemmeno le facezie di Mercuzio; e nemmeno il linguaggio violento e brutale del padre Capuleti: anzi secondo le regole della buona tragedia, come si faceva da alcuni anche ai tempi dello Shakespeare, non dovrebbero esserci; ma provatevi a levare dal dramma shakespeariano tutta cotesta roba non necessaria, e che, secondo alcuni,

non dovrebbe esserci, e vedrete quanto le sarà tolto di vita, di verità, d'interesse.

Mentre Romeo, provvedutosi del veleno, viaggia alla volta di Verona per andare a morire sulla tomba di Giulietta, il messo riporta a frate Lorenzo la lettera che dovea far pervenire a Romeo, e che per un accidente imprevisto non gli potè, come sappiamo, far consegnare. Frate Lorenzo, addolorato del contrattempo, pensa che fra poco Giulietta si desterà, e risolve di andare egli a cavarla dal sepolcro.

Eccoci alla scena terza, la famosa scena del cimitero, con la quale possiamo dire che la tragedia finisce. Lascio da parte le considerazioni e i commenti e do la parola allo Shakespeare.

(Entra PARIDE col suo paggio, portando fiori e una torcia).

PAR. Dammi la tua torcia, ragazzo: allontanati di qua; — no, spengila; non vorrei essere veduto. Mettiti disteso in terra laggiù sotto quei tassi, tenendo l'orecchio aderente al vuoto terreno: così nessun piede calpesterà il cimitero, che è smosso ed instabile per le molte fosse che vi sono state scavate, che tu non lo senta: allora fammi un fischio, come segno che senti qualcuno avvicinarsi. Dammi quei fiori. Fa' quello che ti dico, va'.

PAGGIO. *(da sè)* Ho quasi paura di stare solo nel cimitero; tuttavia mi ci arrischierò. *(Si ritira).*

PAR. O dolce fiore, io spargo di fiori il tuo letto nuziale. O sciagura! il tuo baldacchino è polvere e sassi, che la notte io bagnerò di dolce acqua, o, mancando essa, di lacrime distillate dai gemiti. Le esequie che io celebrerò per te saranno spargere ogni notte [di fiori] la tua tomba e piangere. *(Il paggio fischia).*

Il ragazzo mi avvisa che qualcuno si avvicina. Qual sacrilego piede erra stanotte in queste parti, a disturbare le esequie e i riti del vero amore? Come, una torcia! — Nascondimi, o notte, per qualche istante. *(Si ritira).*

(Entrano ROMEO e BALDASSARE con una torcia, un piccone, ecc.).

ROM. Dammi quel piccone e la sbarra di ferro. Tieni, prendi questa lettera; domani mattina di buon'ora abbi cura di portarla al mio signore e padre. Dammi il lume. Per la tua vita, io ti ordino, qualunque cosa tu oda, o veda, tienti lontano, e non interrompermi nella mia opera. Se io discendo in questo letto di morte, è in parte per contemplare la faccia della mia donna, ma principalmente per prendere dal suo morto dito un prezioso anello, un anello del quale io debbo fare un caro uso: perciò vattene di qua: che se tu, sospettoso, tornassi per iscoprire ciò che io sarò in procinto di fare, per il cielo, io ti farò a pezzi e seminerò delle tue membra questo affamato cimitero: il momento e le mie intenzioni sono feroci, molto più terribili e inesorabili, che tigri digiune o il mare ruggente.

BAL. Anderò, o signore, e non vi disturberò.

ROM. Così tu mi dimostrerai la tua amicizia. Prendi qua: vivi e sii felice: addio, buon giovinotto.

BAL. (*da sè*) Ciò nonostante io mi nasconderò qui intorno: i suoi sguardi mi fanno paura, e dubito delle sue intenzioni. (*Si ritira*).

ROM. O tu, detestabile bocca, o tu utero della morte, sattollata con ciò che ha di più prezioso la terra, ecco ch'io sforzo le tue putride mascelle ad aprirsi (*Aprendo la porta del monumento*), e a tuo dispetto voglio impinzarti di altro cibo.

PAB. Costui è quell'orgoglioso Montecchi esiliato, che uccise il cugino dell'amor mio, pel cui dolore si crede che la bella creatura morisse, ed è venuto qui a fare qualche odioso oltraggio agli estinti: io lo arresterò. — (*Si avvanza*). Cessa la tua empia opera, o vile Montecchi! Può la vendetta essere proseguita al di là della morte? Miserabile condannato, io ti arresto: obbedisci, e vieni con me; poichè tu devi morire.

ROM. Io debbo veramente morire, e perciò venni qui. O buono e gentil giovane, non tentare un uomo disperato; fuggi di qui e lasciami: pensa a questi morti, e il loro pensiero ti spaventi. Io ti scongiuro, o giovane, non aggravare di un'altra colpa il mio capo, spingendomi al furore. Oh, vattene! Per il

cielo, io ti amo più di me stesso, poichè io son venuto qui armato contro di me: non restare, vattene; vivi, e di' più tardi che la clemenza di un pazzo ti ordinò di fuggire.

PAR. Io disprezzo le tue raccomandazioni, e ti arresto qui come fellone.

ROM. Tu vuoi provocarmi? Allora, in guardia, fanciullo! (*Si battono*).

PAGGIO. O Signore, essi si battono! Anderò a chiamare la guardia. (*Esce*).

PAR. Oh, sono ucciso! — (*Cade*). Se tu sei pietoso, apri la tomba e mettimi accanto a Giulietta. (*Muore*).

ROM. In fede mia, lo farò. — Esaminiamo questa faccia: il parente di Mercuzio, il nobile conte Paride! Che cosa disse il mio servitore, quando la mia anima agitata non badava a lui, mentre cavalcavamo? Mi pare dicesse che Paride avrebbe sposato Giulietta: non disse egli così? o io me lo sono sognato? O io son pazzo, avendolo udito parlare di Giulietta, a pensare che dicesse cotesto? — Oh! dammi la tua mano, o tu che fosti iscritto con me nel duro libro della sventura! Io ti seppellirò in una tomba gloriosa. — Una tomba? Oh no, un faro, o giovine vittima; poichè qui giace Giulietta, e la sua beltà fa di questa fossa una sala di festa piena di luce. O morte, riposa tu qui, sotterrata da un uomo morto.... (*Deponendo Paride nel monumento*). — O amor mio! o mia sposa! La morte che ha libato il mèle del tuo respiro, non ha tuttavia avuto potere sulla tua beltà: tu non sei conquistata; l'insegna della beltà è ancora rosea nelle tue labbra e nelle tue guancie, e il pallido stendardo della morte non vi si è ancora spiegato. — O Tebaldo, giaci tu là nel tuo sanguinoso lenzuolo? Oh! qual maggior favore posso io farti, che con la mano che spezzò in due la tua gioventù, spezzare quella di colui che fu tuo nemico? Perdonami, o cugino! — Ah! cara Giulietta, perchè sei tu ancora così bella? Debbo io credere che l'immateriale morte senta amore, e che il magro aborrito mostro ti tenga qui nella tenebra, perchè tu sia sua amante? Per timore di ciò, io voglio restare sempre con te e non partirmi mai più da questo palazzo della scura morte: qui, qui io rimarrò coi vermi che

ti fanno da ancelle; oh! qui eleggerò il mio sempiterno riposo, e scuoterò il giogo delle avverse stelle da questa carne stanca del mondo. — Occhi, guardatela per l'ultima volta! Braccia, prendete il vostro ultimo abbraccio! E voi, o labbra, voi porte del respiro, suggellate con un bacio leale un indefinito contratto con la morte accaparratrice! Vieni, amaro conduttore! vieni, disgustosa guida! Presto, o disperato pilota, precipita d'un tratto sugli scogli, che la spezzeranno, la tua barca stanca e sconquassata dal mare. Bevo all'amor mio! (*Beve*) — O speciale veritiero! le tue droghe sono efficaci. — Io muoio così con un bacio. — (*Muore*).

Non appena Romeo è morto, entra frate Lorenzo; trova Baldassare disteso per terra; gli domanda che cosa fa lì, e che cosa è quel lume che si vede nella tomba dei Capuleti; sa da lui che Romeo è là da più d'un'ora; si dirige verso la tomba; ci entra e vede Romeo e Paride morti. In quell'istante Giulietta si sveglia, riconosce frate Lorenzo e gli domanda: "Dov'è il mio signore? Io mi ricordo bene in qual luogo debbo essere; e difatti ci sono: ma dove è il mio Romeo?" Si sente del rumore lontano; e frate Lorenzo, sopraffatto dalle sciagure di cui è spettatore, prega Giulietta di levarsi e fuggire con lui. "Una potenza superiore, le dice, con la quale noi non possiamo contrastare, ha sconcertato i nostri disegni: vieni, vieni via; tuo marito giace costì morto, accanto a te, e Paride anche: vieni; io ti metterò in un convento di sante monache; non mi chiedere spiegazioni, poichè la guardia arriva; vieni, andiamo, mia buona Giulietta. (*Il rumore si avvicina*) — Io non oso restare più a lungo „.

Frate Lorenzo è un buon uomo, un santo uomo; è, come altra volta abbiám detto, un filosofo, un savio, la cui calma serena contrasta in modo singolare col

tumulto e con la passione che agitano tutto il dramma. Egli ha, con buon fine, benedetto alle nozze segrete di Romeo e di Giulietta; ha, sempre con lo stesso buon fine, dato a Giulietta il narcotico, per liberarla dal matrimonio col conte Paride; ma ora che vede da una forza superiore contrariati, rovesciati i suoi disegni, si sente sgomento, cede a un istante di debolezza; e, al rumore delle guardie che vengono, si allontana: “ Io non oso restare più a lungo „. Si allontana, lasciando sola Giulietta, sola nella tomba in mezzo ai cadaveri di Paride e di Romeo.

Ben altra è la potenza dell'amore. *O amor solenne e forte, Come un suggel di morte!* “ Va', risponde Giulietta a frate Lorenzo, va', fuggi di qui: io non mi muoverò. — Che cosa è questa? Una tazza, che il fido amor mio stringe con la sua mano? Oh! il veleno ha troncato immaturamente i suoi giorni. Oh egoista! E lo ha bevuto tutto, senza lasciarne una goccia per me? Voglio baciare le tue labbra; ci troverò forse qualche resto di veleno, il cui balsamo mi faccia morire. *(Lo bacia)* Le tue labbra sono ancora calde! „ Si ode la voce di una guardia che s'avvicina: e Giulietta: “ Sento del rumore: bisogna far presto. Oh felice pugnale! ecco qui il tuo fodero: riposa qui dentro, e lasciami morire „. Proferire queste parole, afferrare il pugnale di Romeo, piantarselo nel petto, e cader morta sopra il corpo di lui sono una cosa sola.

E qui la tragedia è finita; cioè, sarebbe finita per noi, e per chiunque scrive una tragedia secondo un disegno prestabilito, secondo certe regole destinate a produrre certi effetti; ma non è finita per lo Shakespeare; il quale non conosce altre regole fuori di quelle che gli suggerisce il suo genio; per il quale

una rappresentazione drammatica non è altro che un pezzo di vita umana messo sulla scena con tutte le sue particolarità, con tutte le circostanze in mezzo alle quali si svolge; e per il quale (sia detto con buona pace de' nostri poeterelli e novellatori realisti) una grande opera d'arte ha sempre un alto fine morale.

Noi sappiamo che *Romeo e Giulietta* non è un dramma improvvisato, ma lungamente meditato, un dramma la cui ispirazione si svolse e maturò lentamente nell'animo del poeta; noi sappiamo che, dopo averlo finito, il poeta ci tornò sopra, e lo corresse, e quasi lo rifece; ma in questo lavoro di correzione e di rifusione paziente (perchè la pazienza è pure una delle qualità del genio) il poeta non ebbe che una guida sola, la sua felice natura di grande uomo e di grande artista.

Dipingendo l'amore di Romeo e Giulietta, lo Shakespeare avea fin da principio messo in iscena tutto l'ambiente nel quale cotesto amore era sbocciato, cioè le lotte delle due nobili famiglie veronesi, lotte a cui tutta la città prendeva parte; avea cioè messo in iscena tutta la città di Verona, dal Principe agli ultimi cittadini, ai servitori. E tutta la città di Verona doveva quindi chiudere il quadro; tutta la città di Verona dovea deplorare le funeste conseguenze dell'odio, ammirare e confortarsi ai salutari effetti dell'amore.

Appena Giulietta è caduta morta sopra il cadavere di Romeo, entra una guardia condotta dal paggio del conte Paride; poi altre guardie; poi altre ancora, che hanno arrestato e conducono Baldassare; poi una guardia, che ha arrestato e conduce frate Lorenzo; poi il Principe col suo seguito; poi i Capuleti marito e moglie, col loro seguito; poi i Montecchi col loro seguito; tutta insomma la città.

È appena l'alba, e il principe domanda, quale sciagura mattinale lo toglie così per tempo al riposo; le guardie mostrano i cadaveri; i vecchi Capuleti e Montecchi spargono lamenti e imprecazioni; e finalmente frate Lorenzo, invitato dal Principe, spiega il mistero di tanto eccidio, raccontando per filo e per segno i fatti che noi sappiamo. " Se in tutto ciò, dice egli terminando il suo racconto, qualche sciagura è accaduta per colpa mia, questa vecchia mia vita sia sacrificata al rigore delle leggi più severe „. " Noi ti abbiamo conosciuto sempre per un santo uomo „ gli risponde il Principe; e fa avanzar Baldassare, che gli consegna la lettera datagli da Romeo per suo padre. Anche il paggio del conte Paride dà spiegazioni: e quando il Principe ha avuto in mano il bandolo di tutto, guardandosi intorno dice:

PRINCIPE.Ove sono questi nemici? Capuleti! — Montecchi! Vedete con qual flagello il Cielo punisce il vostro odio: per uccidere le vostre gioie si serve dell'amore! Ed io per avere chiuso gli occhi sopra le vostre discordie, ho perduto due parenti. Noi siamo tutti puniti.

CAP. O fratello Montecchi, dammi la tua mano: eccoti in questa stretta la dote di mia figlia; io non posso chiedere di più.

MON. Ma io posso ben darti di più. Io farò inalzare a tua figlia una statua in oro puro. Finchè durerà in Verona il nome di lei, nessuna immagine sarà tenuta in così alto pregio, come quella della leale e fedele Giulietta.

CAP. E in una forma egualmente preziosa starà Romeo presso la sua sposa. Povere vittime della nostra inimicizia.

Le statue d'oro ai due amanti veronesi le ha inalzate egli, il poeta; e di un oro, che i secoli sono impotenti a consumare.

LE DONNE

NEI DRAMMI DELLO SHAKESPEARE

E NEL POEMA DI DANTE

I.

Non vorrei che il titolo traesse in inganno i lettori. Essi potrebbero credere ch'io volessi passare in rassegna tutte, o almeno le principali figure di donne a cui lo Shakespeare e l'Alighieri diedero vita, quegli nei drammi, questi nella *Commedia*, per istudiarvi comparativamente la potenza dei due poeti nella creazione dei caratteri femminili. A tale studio, se anche io mi sentissi il coraggio di affrontarlo, appena basterebbe un libro; oltre di che lo studio stesso, se non compiutamente, in parte è stato già fatto; e, specie per il poeta inglese, da più d'uno scrittore, e bene.

Non c'è quasi bisogno di dire che i principali commentatori e illustratori dello Shakespeare, inglesi, tedeschi, francesi, parlano tutti, quale con maggiore, quale con minore larghezza, dei caratteri delle donne shakespeareane. Per citare solamente i più recenti e i più noti, nominerò fra gl'inglesi il Coleridge, l'Hazlitt, il Lloyd, l'Hudson, il Dowden, fra i tedeschi lo Schlegel, l'Ulrici, il Gervinus, tra i francesi François Victor Hugo, lo Chasles, il Montégut, il Mézières.

Ma oltre gli studi di questi e degli altri molti illustratori e commentatori, generali o parziali, delle opere drammatiche del poeta inglese, ci sono intorno alle donne shakespeariane lavori speciali molto pregevoli, ad alcuni dei quali io ho largamente attinto per questo studio: c'è il libro di Mrs. Jameson, *Le eroine dello Shakespeare* (Shakespeare's Heroines; London, 1886), che un dotto shakespeariano vivente, il Furnivall, chiama entusiastico e bello; c'è quello di un'altra donna, ed attrice famosa, Lady Martin, *Sopra alcuni caratteri di donne dello Shakespeare* (On some of Shakespeare's female Characters; Edimburgh and London, 1887); c'è un recente e bello studio del Dowden, *Quadro delle donne dello Shakespeare* (Shakespeare's Portraiture of Women, in Dowden, *Transcripts and Studies*, London, 1888); c'è il libro dell'Heine, *Fanciulle e donne dello Shakespeare* (Shakespeare's Mädchen und Frauen, in Heine's Werke; Hamburg, Hoffmann und Campe, 1868; Dritter Band); c'è finalmente il libro del Thümmel, *Caratteri dello Shakespeare* (Shakespeare - Character, Halle 1887, Zweite Auflage).

Intorno alle donne della Divina Commedia hanno notizie, non molte, ma preziose, e sopra tutto storiche, i commentatori, particolarmente antichi. Di lavori speciali non c'è, ch'io sappia, altro che lo scritto della Molino Colombini, *Le donne del poema di Dante*, nel volume *Dante e il suo secolo*, stampato a Firenze dal Cellini nel 1865; scritto piuttosto leggero. Una conoscenza invece larga e sicura, non solo delle donne di Dante, ma di tutto che nella nostra letteratura dei primi secoli si riferisce alla donna, è nei due discorsi di Isidoro Del Lungo, *La donna fiorentina nei primi secoli del Comune* e *Sulla idealità femminile*

nella letteratura fiorentina da Dante al Boccaccio, pubblicati nella *Rassegna Nazionale* del 1887 e 1888. Anche di tali scritti mi son valso per questo studio. E s'intende che, tutte le volte che attingo ad essi e ai libri shakespeariani sopra accennati, mi fo un dovere di citarli.

Ho detto in principio che cosa il mio lavoro non può essere; dirò ora ciò che mi propongo che sia. Due cose io mi propongo con esso: 1^a, mostrare qual concetto ebbero della donna i due più grandi poeti dell'età moderna, e da quale spirito animati la rappresentarono artisticamente nelle opere loro; 2^a, accennare alla grande ed intima varietà e verità di figure femminili che si muovono nei drammi shakespeariani, e cercar di trasfondere nei lettori la mia convinzione profonda, che l'Allighieri, nel quale manca quella varietà, ma non quella verità, è tuttavia in potenza scrittore drammatico non meno grande e meraviglioso del poeta inglese.

II.

Non c'è lode che gli scrittori in generale, ed i poeti in particolare, non abbiano, in ogni tempo e presso ogni nazione, profuso alla donna; non c'è epigramma che le abbiano risparmiato. I poeti sono andati frugando ogni parte dell'infinito mondo visibile ed invisibile, a cercarvi paragoni ed immagini per descrivere la bellezza e la virtù femminile; hanno interrogato tutti gli elementi dei quali si compone questo nostro mondo, tutti gli esseri organici ed inorganici che si trovano in esso, l'acqua, l'aria, il fuoco, i minerali, le piante, gli animali; hanno fatto scen-

dere quaggiù dalle loro sedi remote il sole, la luna, le stelle, gli àngeli, gli arcangeli, Dio stesso; e dopo avere, per comodo della loro poesia, scomodato e imprigionato dentro metafore non sempre belle tante belle cose e persone, han concluso col dire che tutto era insufficiente ad esprimere e celebrare la potenza e gli effetti di quello che il più gran poeta della Germania, e forse la più gran mente dell'età moderna, chiamò *l'eterno femminile*.

Ma questo non è che un lato della medaglia. Chi guardasse il rovescio, sarebbe tentato di dire che gli scrittori, presi tutti insieme, sono il più grande impasto di contraddizione che madre natura abbia creato.

Dai profeti e legislatori ebrei al saggio Confucio, dai filosofi e poeti della Grecia e di Roma antiche agli scrittori del medio evo e dell'età moderna, una gran parte, forse la maggiore, degli uomini dei quali la scrittura ci ha conservato i pensieri, hanno, chi per una ragione, chi per un'altra, ma i più per isfogo di malumore o per far dello spirito, avventato contro la donna gli strali avvelenati della loro arguzia e della loro maldicenza. E in questo grande numero di maldicenti ci sono pure dei grandi nomi: Socrate, Platone, Aristotile, Sofocle, Euripide, Plauto, Virgilio, Seneca, Dante, lo Shakespeare, il Byron, Enrico Heine, il Leopardi. E se il lettore vuole un saggio delle gentilezze onde questi grandi uomini gratificarono la donna, eccogliene: — *Meglio stare con un dragone che con una donna — È più degna cosa quando nasce un sol uomo che quando nascono mille donne — Quando l'uomo fa male, ciò avviene perchè il suo intelletto si trasmuta in un intelletto di femmina — Nelle menti anguste delle donne non possono entrare concetti grandi e generosi — È più da temere l'amore di*

una donna, che l'odio di un uomo — La donna è per sua natura inclinata al male, etc. etc. etc. — Io potrei seguitare un pezzo questa brutta litania: ma ciò che vorrebbe dire?

Ciò vorrebbe dire qualche cosa, anzi molte terribili cose, osservava un illustre conferenziere inglese, ⁽¹⁾ al quale ho tolto alcune delle sentenze da me riferite, se coloro che scrissero quelle sentenze fossero stati angeli, e non uomini, giudici giusti, e non peccatori; ciò vorrebbe dire qualche cosa, se presso quei medesimi popoli e quei medesimi scrittori che paiono avere avuto della donna una così brutta opinione, il culto della donna non avesse mai allignato, se la esistenza di quel culto non fosse anzi ciò che più onora quei popoli e quelli uomini. Chi di voi non rammenta, domandava ai suoi uditori l'illustre conferenziere, la commovente storia dell'amore di Giacobbe, di Giacobbe che servì sette anni per amore di Rachele, e quei sette anni gli volarono via come giorni? Quanto ai Greci, soggiungeva egli, la cui bella letteratura è forse quella che più abbonda di brutti epigrammi contro le donne, bisogna notare ch'essi ebbero anche la più bella scultura del mondo; e quella scultura è in molta parte una glorificazione della donna.

Alle osservazioni del conferenziere inglese se ne possono aggiungere altre.

Dante, che per bocca di Nino de' Visconti accusò la donna di poca costanza nell'amore, perchè la moglie di esso Nino, mortole il marito, era passata a

(1) George Dawson, morto alcuni anni fa. Vedi, nel volume di lui, *Shakespeare and others Lectures*; Kegan Paul, Trench and Co., London, 1888, la Lettura che ha per titolo, *The relations of great men to women*.

seconde nozze, Dante consacrò nel più grande poema moderno uno dei più alti e puri ideali di donna che la poesia abbia saputo creare. Non solo: ma tutto il poema sacro è, si può dire, una glorificazione della donna. Di che assegna egregiamente le ragioni il Del Lungo in uno dei discorsi da me citati.

Lo Shakespeare, che anch'egli, quando gli capitò l'occasione, non risparmiò qualche puntura alle donne, che compose una commedia per insegnare ai mariti come si domano le mogli strane e bisbetiche, scrisse, in un'altra commedia, queste parole: " Dagli occhi delle donne escono le scintille del vero fuoco prometèo; essi sono i libri, le arti, le accademie che spiegano, comprendono e nutrono tutto l'universo; senza di essi non c'è uomo che arrivi in nessuna cosa alla eccellenza „.

Ma qui un critico americano, Riccardo Grant White, mi arresta, gridando: — Adagio a' ma' passi. " In tutti i trentasette drammi dello Shakespeare non c'è che questo solo luogo ove egli dica una parola in lode del sesso femminile; ed anche qui lo loda senza esaltazione di sentimento; cosicchè la lode non può essere presa come lode della donna in astratto. Al che è da aggiungere che nelle opere dello Shakespeare si trovano altri luoghi ov'egli esprime sentimenti affatto opposti „. (¹)

Quest'ultima osservazione l'avevo già fatta anch'io: ma non posso accordarmi col critico americano sul poco valore ch'egli attribuisce alla lode data dallo Shakespeare alle donne con le parole da me riferite; lode nella quale a me pare che esaltazione di senti-

(¹) RICHARD GRANT WHITE; *Studies on Shakespeare*, London, Sampson Low Marston etc., 1885.

mento non manchi, e la quale si riferisce, mi pare, alla donna in genere (cioè in astratto, come dice il critico americano), non ad alcune donne in particolare.

Se non che bisogna sapere che il critico americano (un valentuomo del resto, ma duro e rigido per natura, e più inclinato a cercare criticando il male che il bene) è uno di quelli i quali sostengono che lo Shakespeare fu infelice con la moglie, infelice negli altri amori suoi, e da ciò portato a giudicare con durezza il bel sesso e a trattarlo poco gentilmente nei suoi scritti. Ora i critici, dal più al meno, sono tutti così; quando si ficcano in testa una cosa, si ficcano in testa che le prove di quella cosa debbono necessariamente essere nelle opere dell'autore di cui parlano; e poichè il critico americano s'era ficcato in testa e volea provare che lo Shakespeare fu infelice con la moglie, gli bisognava anche persuadersi che lo Shakespeare scrivendo avea detto male e non bene delle donne.

Chi volesse alla opinione del Grant White contrapporre quella di un altro critico più illustre e molto autorevole, potrebbe rispondergli con queste parole del Gervinus: " Nessun poeta ha dipinto le donne con maggior verità e le ha al tempo stesso celebrate più altamente dello Shakespeare „. Potrebbe anche aggiungere che l'opinione del Gervinus è altresì l'opinione dei più fra i più autorevoli commentatori e illustratori dello Shakespeare. Ma le questioni di critica, ammesso che si possano in qualche modo risolvere, non si risolvono certo nè con l'autorità di un nome, nè con lo spauracchio delle maggioranze.

Se non che l'opinione del Gervinus è dimostrata vera dai fatti. Lasciamo da parte le lodi e i biasimi

che lo Shakespeare può avere scritto delle donne; lodi e biasimi che (è forza confessarlo) non possono aver gran valore a dimostrare il concetto che il poeta ebbe della donna; dappoichè non esprimono il pensiero e il sentimento personale dello scrittore, ma quelli dei personaggi de' suoi drammi: lasciamo da parte le lodi e i biasimi, e cerchiamo quel concetto nei caratteri delle donne che il poeta si compiacque a creare. Dico pensatamente si compiacque; perchè in alcuni di quei caratteri (caratteri d'una perfezione quasi ideale, e pure così veri) ci si sente la compiacenza dell'artista nell'atto che li creava; si sente che, mentre egli poetando traeva quelle donne fuori dal suo pensiero, egli, il gran poeta oggettivo, le amava; le amava come tutte le cose belle della natura; e forse più di tante altre cose belle; nè aveva bisogno di dir loro, come l'antico scultore alla sua statua — muoviti e parlami —; perchè esse si muovevano intorno a lui e gli parlavano; e gli aprivano tutti i segreti del loro cuore, tutti i tesori del loro affetto e del loro ingegno.

A dimostrare la verità della opinione del Gervinus basterà nominare alcune poche di quelle donne: Porzia (nel *Mercante di Venezia*), la donna che riunisce in sè le più alte qualità dell'intelletto e del cuore, la donna nobile e culta, appassionata e ingegnosa, la donna superiore, che è sempre padrona di sè, senza che questa superiorità e padronanza tolgano niente alla sua modestia, alla sua grazia, alla sua tenerezza; Imogene, la incarnazione dell'amore e della fedeltà coniugale; Ermione, la magnanimità e forza della moglie ingiustamente sospettata e condannata; Isabella, la castità eroica, che trionfa dei più duri cimenti; Cordelia, *la santa martire* (dice il Dowden) *della sin-*

cerità e devozione filiale; Giulietta, l'eroismo dell'amore giovanile; Miranda, la pura figlia della natura, la bellezza, la ingenuità, la grazia, non appannate dall'alito di una società artificciata. Chi credè queste e tante altre nobili e gentili figure di donne, ebbe certo della donna un alto concetto. E se anche non fu felice nel matrimonio, e se anche ebbe a dolersi di qualche femmina, le poche o molte, piccole o grandi, miserie della sua vita privata non valsero a intorbidare nel grande animo quella nobile immagine della donna che vi si era formata per la serena contemplazione dei vari aspetti di lei nella vita del mondo.

Se il Byron nei suoi racconti orientali ha rappresentato, secondo che nota il Dowden, la donna come un essere debole ed inferiore, che prodiga tutta la sua devozione ai piedi di un amante dispotico, che non reclama altro diritto fuorchè essere schiava di lui; un altro grande poeta inglese, contemporaneo ed amico del Byron, lo Shelley, ha, osserva lo stesso Dowden, sollevato nei suoi poemi la donna ad una grande altezza, ad una altezza che, in un diverso ordine d'idee, non è meno grande di quella a cui Dante sollevò Beatrice. Dante, figlio del medio evo, non poteva levare più in alto Beatrice che facendo di lei la scienza divina; lo Shelley, figlio della Enciclopedia e della rivoluzione, fece della donna (riferisco le proprie parole del Dowden) " una bella ed ispirata profetessa, martire e salvatrice del genere umano. Nei poemi dello Shelley la donna ha una missione, una missione esaltata e idealizzata; la missione di emancipare il mondo con la visione della bellezza, dell'amore e della verità. All'apparire di lei si spezzano e cadono le catene e i ceppi spirituali dei sacerdoti. Essa è fatta per essere amata e adorata; ma

è quasi più l'incarnazione dell'amore e del vero, che non un essere umano „.

I tipi delle donne cantate dall'Heine sono quasi tutti, è vero, di un genere che sta anche al di sotto di quello del Byron; ma un altro grande poeta tedesco, più grande, e soprattutto più puro dell'Heine, lo Schiller, cantò Giovanna D'Arco, creò la figura di Tecla, e scrisse una poesia che comincia così: " Onorate le donne: esse intrecciano rose celesti alla vita terrena; stringono il felice legame d'amore, e sotto il pudico velo delle Grazie nutrono vigilanti con pia mano il fuoco eterno dei più bei sentimenti „. Le donne dello Schiller sono, è vero, come nota il Thümmel, molto meno vere e reali di quelle dello Shakespeare; ma ciò non toglie niente all'alto concetto che il poeta volle in esse incarnare.

Giacomo Leopardi, che tradusse la satira di Simonide contro le donne, che in un momento di tetra malinconia bestemmiò la donna dicendola incapace di comprendere ciò che la sua stessa beltà ispira agli amanti generosi, Giacomo Leopardi creò, ritraendole dal vero, le semplici ed immortali figure di Nerina e di Silvia, e scrisse il *Pensiero Dominante*, cioè la più grande apoteosi, che sia stata mai fatta in poesia, della donna e dell'amore.

Che cosa possiamo e dobbiamo concludere da tutto ciò? Che le triste e amare cose che sono state scritte dagli uomini contro le donne (per quanto a raccoglierle tutte ci sarebbe da farne molti volumi) non hanno un grande significato.

I grandi scrittori, quando dissero male delle donne erano sempre in una condizione particolare, e quasi direi eccezionale, che restringeva di molto il valore delle loro parole; essi o facevano la parte di predi-

catori e di satirici, che volendo castigare e correggere il male sono portati naturalmente ad esagerarlo; o avean da lagnarsi per conto proprio di qualche donna, e attribuivano a tutte ciò che era la colpa di quell'una, o forse la colpa di loro stessi, o del destino. In nessuno di questi casi essi non erano i rappresentanti della grande voce dell'umanità e della natura.

Se in alcuni poeti veri parve mancare un alto e degno concetto della donna, noi dobbiamo considerare ciò come una imperfezione di quei poeti, e dolercene; benchè, se potessimo, attraverso ai loro scritti, penetrare fino all'intimo dell'animo loro, forse ci scopriremmo qualche cosa, la quale ci persuaderebbe che quell'alto e degno concetto della donna non mancò in essi interamente, che ciò che essi scrissero intorno alla donna non fu la espressione piena e sincera del loro sentimento.

Dopo tutto, si può con sicurezza affermare che dall'insieme delle letterature antiche e moderne studiate serenamente nei loro più grandi scrittori esce una voce, anzi un coro solenne di voci, che suona così: " Quanto l'uomo si leva più in alto con l'intelletto e col cuore, tanto cresce e s'inalza in lui la stima che egli fa della donna „. Queste parole non sono mie, sono del conferenziere inglese che sopra ho citato.

Due delle voci che in quel solenne coro suonano più distinte e più alte (lo abbiamo in parte già veduto, lo vedremo anche meglio nel seguito di questo scritto) sono le voci di Guglielmo Shakespeare e di Dante Alighieri.

III.

Una volta si diceva, e forse si dice ancora, che il teatro *castigat ridendo mores*. Questa è, mi sia permesso, una solenne menzogna, una di quelle menzogne, come tante ce n'è, che, dette forse la prima volta senza cattiva intenzione, e accettate da tutti senza badarvi su, passano poi nella società per verità indiscutibili; e appunto perciò torcono dalla retta via il giudizio dei più. No, il riso destato dalla contemplazione dei vizi e difetti altrui non ha corretto e non correggerà mai nessuno. Quel riso è un riso cattivo: quel riso sveglia giù nei bassi fondi dell'animo umano un triste istinto, l'istinto pel quale l'uomo prova una specie di segreta compiacenza alla vista di mali ch'egli non ha o crede di non avere. Ridere delle altrui deformità morali, che bisognerebbe invece compatire e compiangere, è cosa maligna e crudele, quanto ridere delle altrui deformità fisiche. Ma noi siamo così poco logici che, se vediamo un monello divertirsi a dar la baia ad un povero gobbo, ci sentiamo tentati di prenderlo a scapaccioni; e di lì a poco andiamo tranquillamente al teatro a ridere dell'uomo avaro, o bugiardo, della donna ambiziosa, o pettegola.

“ Alcuni scrittori, particolarmente drammatici, scrive Mrs. Jameson, che mi ha suggerito questa osservazione, si compiacciono molto a far dello spirito mettendo in mostra sulla scena i piccoli dispetti e le rivalità delle donne, le loro gelosie per la bellezza e la eleganza del vestire, le loro reciproche maldicenze, che si nascondono sotto una finta amicizia „

Codesti scrittori, considerati moralmente, appartengono alla categoria dei monelli che si divertono a dare la baia ai gobbi: e l'arte loro, per quanto ingegno possano addimostrare in essa, è un'arte gretta e meschina.

Quale enorme distanza fra questa arte meschina e la grande arte che rappresenta le grandi passioni umane, le loro lotte terribili e sanguinose, le loro conseguenze paurose e fatali, la grande arte dell'Allighieri e dello Shakespeare, della quale tutti sentono la profonda moralità! La lettura della Francesca e del conte Ugolino, dell'Amleto e del Macbeth, lascia il lettore pensoso e commosso: finchè dura in lui l'impressione di quella lettura, egli non si ricorda più delle piccole miserie, delle piccole malvagità, delle grandi sciocchezze umane; l'animo suo è chiuso ad ogni sentimento e pensiero basso e meschino; l'animo suo è pieno di quei terribili fatti; e dal modo commessi sono rappresentati e dallo spirito che anima la rappresentazione, egli assurge all'idea di una giustizia superiore, misteriosa, invisibile, che conduce e governa le cose del mondo.

L'Allighieri e lo Shakespeare sono nella letteratura moderna i due grandi rappresentanti della suprema giustizia; somigliantisi in ciò come nell'essere le due anime più grandi, le due menti più vaste che abbiano rappresentato con la parola l'uomo ed il mondo, che abbiano, come Dante dice di sè, descritto fondo a tutto l'universo. E appunto perciò essi, come Mrs. Jameson osserva quanto allo Shakespeare, "considerarono le donne con un largo spirito di umanità, di sapienza e di profondo amore, e resero giustizia alle loro buone tendenze e simpatie naturali „.

Uno scrittore dei nostri giorni, se deve parlare

di Catone, crederà di fare della critica e dello spirito, ricamando chi sa quali maliziose considerazioni sul fatto che l'Uticense cedè per un certo tempo la moglie ad Ortensio, e poi se la riprese. Non così Dante. Quando Virgilio incontra, all'entrare del Purgatorio, Catone, e vuol piegare a benevolenza la severità dell'austero vecchio, gli nomina la moglie sua.

Ma son del cerchio ove son gli occhi casti
Di Marzia tua, che in vista ancor ti prega,
O santo petto, che per tua la tegni:

E Catone risponde:

Marzia piacque tanto agli occhi miei,
Mentre ch'io vivo fui, diss'egli allora,
Che quante volle grazie da me, fei.

Lo scrittore moderno cercherà nel fatto di Catone una prova della avidità ed avarizia di lui; il poeta antico, che guarda più in alto, che dà ai fatti umani la interpretazione più benevola e più generosa, vede nel fatto stesso molta magnanimità non scompagnata da molto amore. I veri grandi uomini sono naturalmente buoni; e la bontà è composta per nove decimi di indulgenza.

Dante, che è, come ho detto, uno dei più grandi rappresentanti della idea di giustizia nell'arte moderna, sente che Francesca è colpevole, e la condanna giù nell'inferno; ma quanta pietà nella colpa e nella punizione di lei!

..... Francesca, i tuoi martiri
A lagrimar mi fanno tristo e pio.

E la pietà, ch'è nel cuore del poeta, si comunica al lettore col racconto della storia di quella donna, che pare, ed è, più infelice che colpevole.

Nell'inferno e nel purgatorio Dante, che fa quel viaggio per purificare sè stesso, non può, s'intende, trovare che peccatori: ma nei terribili drammi ch'egli, spesso con pochi versi, spesso ancora con poche parole, mette dinanzi ai lettori, le donne peccatrici hanno quasi tutte un fondo di pietà, che le rende simpatiche.

Rammentano i lettori Sapia? la gentildonna senese, che esiliata dai suoi concittadini, concepì un grande odio contro di essi, e quando li seppe in guerra co' Fiorentini, fece voti a Dio perchè fossero sconfitti, e quando poi li vide sconfitti, ne sentì grande allegrezza? Ma ella, benchè donna ardita e superba, si pentì poi della colpa; ciò che agli uomini del suo tempo non accadeva molto spesso: e perciò Dante la incontra nel secondo balzo del purgatorio. Sentano i lettori come ella parla di sè all'Alighieri!

Savia non fui, avvegnachè Sapia
Fossi chiamata, e fui degli altrui danni
Più lieta assai, che di ventura mia.

E perchè tu non credi ch'io t'inganni,
Odi se fui, com'io ti dico, folle.
Già discendendo l'arco de' miei anni,
Eran li cittadin miei presso a Colle
In campo giunti coi loro avversari,
Ed io pregava Dio di quel ch'ei volle.

Rotti fur quivi, e volti negli amari
Passi di fuga, e veggendo la caccia,
Letizia presi a tutte altre dispari.

Io non ho bisogno di rammentare la Pia dei Tolomei, la Nella, moglie di Forese Donati, la sorella di lui e del terribile Corso, Piccarda. Chi ha letto la *Com-*

media e non ha poi sempre avuto dinanzi alla mente quelle soavi figure di donne?

In generale nelle donne rappresentate da Dante, rappresentate intendo nella loro parte umana, cioè come donne di questo mondo, dove vissero, peccarono e soffrirono, ma sopra tutto soffrirono, le qualità che primeggiano sono la bontà e la pietà; qualità che fanno un singolare contrasto con la durezza e la ferocia della maggior parte degli uomini che furono ad esse padri, mariti, fratelli. I versi stessi, coi quali il poeta parla delle tre donne che ho nominate, versi che tutti sanno a memoria, sono, come chi dicesse, una musica pietosa e soave, tessuta coi più dolci suoni delle miti virtù femminili.

Deh quando tu sarai tornato al mondo,
E riposato della lunga via,
Seguitò il terzo spirito al secondo,
Ricorditi di me che son la Pia;
Siena mi fe', disfecemi Maremma;
Salsi colui che innanellata pria
Disposando m'avea con la sua gemma.

Così la Tolomei racconta a Dante la sua storia, tutta la sua tragica storia con soli tre versi, tre versi nei quali c'è dentro una grande tragedia, che ancora nessuno ha scritta. E Forese parla così a Dante di sua moglie, che con le orazioni gli aveva affrettato il tempo del purgare i suoi falli.

..... Si tosto m'ha condotto
A ber lo dolce assenzio de' martiri
La Nella mia col suo pianger diretto.
Con suo' prieghi devoti e con sospiri
Tratto m'ha della costa ove s'aspetta,
E liberato m'ha degli altri giri.

Tant'è a Dio più cara e più diletta
La vedovella mia che tanto amai,
Quanto in bene operare è più soletta.

E quando poi Dante domanda a Forese:

Ma dimmi, se tu sai, dov'è Piccarda,

egli risponde:

La mia sorella che tra bella e buona
Non so qual fosse più, trionfa lieta
Nell'alto Olimpo già di sua corona.

Non pare ai lettori che veramente nella musica di questi versi suoni quanto hanno di più dolce e pietoso le miti virtù femminili?

Nei tristi e dolorosi tempi dell'esilio il cuore di Dante riboccava d'odio e d'ira contro la sua cara ed iniqua Firenze, che lo avea discacciato dal suo seno, per ladro e barattiero; ed egli sfogava l'odio e l'ira scrivendo il poema immortale, ch'è una grande giustizia e una grande vendetta.

Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande,
Che per mare e per terra batti l'ali,
E per l'inferno il nome tuo si spande.

Ma di tratto in tratto gli tornava in mente qualche gentile immagine di donna, l'immagine di una di quelle donne che erano state, come lui, martiri e vittime delle ire di parte dei suoi concittadini; e il tumulto dell'animo suo si acquetava in una dolce e pietosa mestizia, e il suo verso ritrovava allora quelle delicate e pietose armonie nelle quali aveva effuso da giovane l'amor suo per Beatrice.

IV.

Ho accennato più su a quelli scrittori drammatici, che si compiacciono di mettere in mostra i difetti e le debolezze della donna, che non sanno, si direbbe quasi, trar partito altro che da quei difetti e da quelle debolezze per fare di essa un personaggio degno di commedia e di dramma.

Chi giudicasse la donna dalla rappresentazione che ne fanno quelli scrittori, dovrebbe crederla assolutamente incapace di uno dei più nobili sentimenti umani, dell'amicizia; dovrebbe crederla di animo gretto e cattivo in tutte le relazioni con gli esseri del suo medesimo sesso. Così non parve allo Shakespeare. Nella commedia *Molto fracasso per nulla*, Beatrice ed Ero si amano della più schietta e cordiale amicizia. L'amicizia di Celia per Rosalinda nella commedia *Come vi piace* si inalza fino all'eroismo. Per seguire la sua compagna nell'esilio, Celia abbandona il palazzo di suo padre, rinunzia ad una esistenza principesca e alla corona. Oltre l'amicizia, lo Shakespeare concesse alle donne un alto sentimento di generosità verso le loro rivali in amore. Nella commedia *I due gentiluomini di Verona* Giulia è abbandonata dall'amante suo, che si innamora di un'altra donna. Ebbene, Giulia non accoglie nell'animo nessun sentimento di rancore verso questa donna, perchè sa che se essa le ha tolto l'amante, non ha avuto in ciò colpa alcuna. Non è men generosa Viola verso Olivia nella commedia *Ciò che volete*. Viola è innamorata del duca Orsino, e per potergli essere vicina entra al servizio di lui travestita da paggio. Il Duca ama la

contessa Olivia, che non gli corrisponde, che non vuole nemmeno vederlo; e il Duca manda da lei il suo paggio, cioè Viola, a portarle ambasciate e preghiere, a perorare la sua causa; e il paggio, cioè Viola, serve fedelissimamente il signore suo, fa quanto può perchè Olivia accetti l'amore del Duca e vi corrisponda. Tutto ciò potrà a taluno parere una fantasia del poeta, e niente altro; eppure tutto ciò nella commedia dello Shakespeare è semplicemente vero e naturale.

Le donne del teatro shakespeariano, specie nei loro rapporti da donna a donna, sono in generale sincere e benevole; ed hanno, anche se colpevoli, un fondo di bontà e di pietà come le donne dell'Allighieri.

Io nominai già alcuni dei più nobili caratteri di donne dei drammi shakespeariani: ne nominai alcuni pochi, ma avrei potuto nominarne molti. Ho già detto, e tutti sanno, che i drammi attribuiti al grande tragico inglese sono (non compresi gli apocrifi) trentasette. Ciò vuol dire che le donne create dallo Shakespeare ammontano a più di un centinaio: e in tutti quei drammi, ad eccezione di uno solo *Timone d'Atene*, le donne, nota il Dowden, hanno un carattere notevole ed un'azione importante; e fra tutte quelle donne ce n'è una sola, nota lo stesso Dowden, vana e leggera, Cressida. Io aggiungerei a Cressida Lady Anna.

Altri due fatti, pure notati dallo stesso critico, provano quanto fosse alto il concetto che lo Shakespeare ebbe della donna. Fra tutti gli uomini da lui rappresentati uno solo non ha fede nella bontà e sincerità della donna; e quell'uno non è un uomo, è un mostro, Jago. Un altro uomo, quando ha perduto

la fede nella donna, non ha più pace; Amleto. Amleto, dice il Dowden, ha potuto sopportare la morte del padre, ha potuto sopportare la perdita della corona: ma quando sa che sua madre è colpevole, ciò sconvolge tutto l'essere suo, ciò lo fa diventare un altr'uomo. — Fragilità, il tuo nome è donna. — Ecco il pensiero terribile che d'allora in poi occupa interamente Amleto, il pensiero che gli spezza la vita, il pensiero che avvelena per sempre il suo amore per Ofelia.

“ Uno strano amore come quello di Amleto e di Ofelia, osserva il Dowden, non si era mai veduto prima, e non si è più veduto di poi. Una filza d'ingiurie e di rimproveri, non si sa se veri o finti, che Amleto indirizza ad Ofelia, e pochi discorsi ch'egli le fa, ambigui o indecenti; ecco tutte le scene d'amore del dramma „. — Perchè? — Perchè quando Amleto s'incontra con Ofelia, egli ha già avuto dall'ombra del padre suo la rivelazione fatale, egli sa già che sua madre è colpevole.

Alcuni critici hanno perfino messo in dubbio l'amore di Amleto per Ofelia. A me quelle ingiurie e quei rimproveri paiono la prova più eloquente dell'amore; se anche l'amore non fosse attestato dai discorsi d'Ofelia al padre e al fratello nelle prime scene della tragedia, e nelle ultime dalle parole di sublime pazzia che Amleto balzato dentro la fossa di Ofelia rivolge a Laerte ed agli altri che accompagnano la salma di lei.

“ Io amai Ofelia. L'amore di quarantamila fratelli messo insieme non potrebbe gareggiare col mio. (E volgendosi a Laerte) Su, che cosa sei buono a fare per lei?... Andiamo: mostrami che cosa sei capace di fare. Vuoi piangere? Vuoi batterti? Vuoi

morire di fame? Vuoi fare a brani il tuo corpo? — Io farò tutto ciò. — Vuoi sotterrarti vivo con essa? — Anch'io voglio. „

V.

Una sera in una lieta conversazione d'amici si disputava di letteratura drammatica. A un tratto uno dei più competenti a parlare di cose drammatiche, perchè autore drammatico anch'egli, osserva, non mi ricordo più a quale proposito, che le donne dei drammi dello Shakespeare si rassomigliano tutte; e ne nomina due, Desdemona, mi pare, ed Ofelia. L'osservazione a me, che appunto in quei giorni stavo rileggendo i drammi dello Shakespeare, fece l'effetto di un pugno nella testa: scattai su quasi involontariamente, e risposi che quell'osservazione era una solenne eresia, e nominai i primi otto o dieci nomi che mi riuscì di raccapezzare fra quella baraonda di donne shakespeariane che per effetto di quel pugno mi sentivo ronzare nel cervello.

Si potrà intorno all'arte dello Shakespeare avere l'opinione che si vuole; ma una cosa è indubitata, e su questa, costretti dalla evidenza, si trovano necessariamente d'accordo tutti quelli che hanno studiato le opere di lui; ch'egli, cioè, è uno straordinario e meraviglioso creatore di caratteri umani, forse il più straordinario e meraviglioso che sia comparso finora nel mondo della poesia.

Anche Victor Hugo è stato un gran creatore di figure umane, anch'egli ha popolato i suoi drammi, i suoi romanzi, le sue poesie, di una quantità innumerevole e varia di personaggi; ma i personaggi

di Victor Hugo sono più spesso creazioni del suo cervello, che uomini veri, sono cioè uomini fatti di pensiero, d'aria e di luce, piuttosto che d'ossa e di carne. A parte gli antichi, il solo poeta che per la spietata realtà dei caratteri possa sostenere il paragone con lo Shakesperare, è Dante; che anche può essergli paragonato, come già accennai, per la potenza della rappresentazione drammatica. Se Dante avesse potuto svolgere la materia drammatica del suo poema nella libera forma del dramma shakespeareano, forse lo Shakespeare avrebbe avuto in Italia tre secoli innanzi un predecessore, non dirò se più grande, certo non minore, di lui. E certo anche nella varietà dei caratteri il poeta italiano non avrebbe avuto da invidiare niente all'inglese.

Ma la varia ed innumerevole turba di figure umane che bestemmia, si lamenta e prega nei tre regni del poema dantesco, è forse men varia di quella che si agita ed opera e parla nei drammi dello Shakespeare; dico forse, parlando d'uomini e donne insieme; perchè quanto alle donne non c'è dubbio che il numero e la varietà delle donne shakespeareane è molto superiore al numero e alla varietà di quelle create da Dante.

Alcuni han detto che c'è più varietà negli uomini dello Shakespeare che nelle donne. Mrs. Jameson non è di questa opinione; e della sua opinione diversa dà larghe prove nel suo bel libro da me citato in principio di questo scritto: anzi, tutto il libro è, si può dire, una prova della verità della sua opinione. In esso la egregia scrittrice raggruppa sotto quattro capi diversi le eroine del tragico inglese; fa un gruppo di quelle nelle quali predomina l'intelletto, come Porzia e Beatrice, la Porzia del *Mercante di*

Venezia; un altro di quelle nelle quali predominano la passione e l'immaginazione, come Giulietta ed Ofelia; un terzo delle donne la cui caratteristica principale è l'affetto, come Cordelia e Desdemona; un quarto ed ultimo delle donne storiche, come Lady Macheth e Cleopatra. Il Dowden osserva che " le grandi figure delle tragedie shakespeariane non si possono raggruppare, perchè ciascuna è uno studio a sè, completo, e ciascuna vuole essere considerata attentamente e lungamente „. È giusto però dire che l'autrice stessa avea preveduto e prevenuto questa obiezione: e in sostanza l'aver fatto quei gruppi non le ha tolto di considerare ciascuna delle grandi figure di donne shakespeariane come uno studio psicologico a sè, completo; mentre le ha dato occasione, e dà occasione al lettore, di fare ravvicinamenti e raffronti, pei quali viene messa meglio in evidenza la diversità di ciascuno dei caratteri compresi in un medesimo gruppo.

Per esempio, io ho nominato Giulietta ed Ofelia come due donne messe dalla Jameson nel gruppo dei caratteri di passione e d'immaginazione; e nessuno può dire che la passione e la immaginazione non siano le caratteristiche principali di ciascuna di quelle due figure. E tuttavia, se noi le studiamo l'una accanto all'altra, vediamo che fra esse c'è di mezzo un abisso. Giulietta ed Ofelia sono ambedue giovani, belle, ingenua ed amabili; ambedue amano e muoiono vittime dell'amore; ma a queste qualità e circostanze comuni si mescono in ciascuna tante altre qualità e circostanze diverse, che fanno di esse nel dramma due tipi affatto diversi di donna. Giulietta rappresenta, come dissi già, l'eroismo dell'amore; Ofelia rappresenta la timidità e la debolezza di un'anima amante. Giulietta

è la fanciulla che nella baldanza della passione affronta animosamente le più terribili prove, e quando queste sono riuscite vane, s'immola da sè, vittima volontaria ma non inutile; perchè sulla tomba di lei e dell'amante suo cessano gli odi lunghi e feroci delle loro famiglie, e i due padri Capuleti e Montecchi dinanzi ai loro cadaveri si danno piangendo la mano. Ofelia è la fanciulla innamorata, che non potendo, per mancanza di energia, come osserva il Dowden, essere con l'amore suo la salvezza di Amleto, rimane spezzata e travolta come una fragile canna dal turbine che imperversa d'intorno a lei, senza che dalla sua rovina sorga alcun bene.

Abbiamo ravvicinato Ofelia a Giulietta: ravviciniamola ad un'altra delle donne che la Jameson mette nel medesimo gruppo, a Miranda. Miranda è anch'essa, come fu già accennato, una giovinetta bella, ingenua ed amabile; ama anch'essa come Ofelia; ma le condizioni e le circostanze della sua vita sono essenzialmente diverse e più che diverse opposte a quelle della fanciulla danese. Mentre Ofelia vive in mezzo alla corruzione della società, accanto ai vizi, ai raggiri, ai delitti di una corte scellerata; Miranda, figlia del saggio Prospero, fu portata da fanciullina in un'isola remota, e quivi è cresciuta, come in una specie di paradiso terrestre, sotto le cure affettuose e sapienti del padre suo; è cresciuta, non solo innocente, come Ofelia, ma ignara del male: e perciò le qualità che producono in Ofelia la pazzia e la morte riescono, come osserva la Jameson, a fare di Miranda una creatura perfetta e felice.

“ Io vidi una volta a Murano, scrive la Jameson, una colomba rimasta presa in un turbine — forse era giovine, e non aveva tanta forza nelle ali da rag-

giungere il nido, o le mancava l'istinto che insegna agli uccelli a scansare la procella imminente — io la guardava, sentendone compassione, mentre essa svolazzava qua e là battendo le ali d'argento che brillavano di contro alla nera nuvola procellosa; finchè, dopo pochi vertiginosi giri, acciecata, spaventata e smarrita, precipitò giù nella torbida acqua, e fu inghiottita per sempre. Quel pietoso spettacolo mi rammentò il destino d'Ofelia; ed ora quando penso ad Ofelia, mi veggo dinanzi quella povera colomba che smarrita in mezzo al turbine, dibatte le ali „. Immaginiamo che in quel momento descritto dalla Jameson il sole risplendesse tranquillo e sereno sul mare: che cosa sarebbe avvenuto? La colomba avrebbe con le ali aperte e ferme raggiunto il dolce nido, portata per l'aere dal volere; e la egregia scrittrice, ripensando forse i dolci versi di Dante, avrebbe veduto in essa un'immagine di Miranda.

Facciamo ancora un altro raffronto; e giacchè stiamo parlando di Ofelia, contrapponiamo ad essa, come propone il Dowden, un carattere perfettamente opposto, una donna storica, la Porzia romana, figliuola di Catone e moglie di Bruto.

Bruto si è involato di prima mattina dal letto, per prendere con Cassio e con gli altri congiurati gli ultimi accordi intorno alla uccisione di Cesare. I congiurati sono appena usciti, ed entra Porzia.

PORZIA. Bruto, signor mio.

BRUTO. Porzia, che cosa volete? Perchè vi siete alzata così presto? Non fa bene alla vostra salute l'esporsi così, gracile come siete, al fresco pungente del mattino.

PORZIA. E nemmeno alla vostra. O Bruto, voi siete fuggito scortesemente dal mio letto: ed ieri sera, a cena, vi siete messo a passeggiare, con le braccia incrociate, pensieroso e

sospirando: e quando io vi ho domandato che cosa avevate, voi mi avete guardata duramente. Io ho ripetuto la domanda, e voi allora grattandovi il capo avete battuto il piede in terra per impazienza. Tuttavia io ho insistito, e voi, invece di rispondermi, con un gesto di collera mi avete fatto segno di lasciarvi. Io ho obbedito, temendo di accrescere il vostro corruccio, che mi pareva già molto grande, e sperando che fosse soltanto uno di quelli accessi di cattivo umore, a cui tutti gli uomini van soggetti di tratto in tratto. Ma questa pena non vi lascia nè mangiare, nè parlare, nè dormire: e se ella producesse sulla vostra persona gli effetti che produce sull'animo vostro, o Bruto, io non vi riconoscerei più. O mio amato signore, ditemi qual è la causa della vostra afflizione.

BRUTO. Non mi sento bene: ecco tutto.

PORZIA. Bruto è savio; e se non si sentisse bene, cercherebbe ogni mezzo per tornare in salute.

BRUTO. È appunto ciò che faccio... Mia buona Porzia, tornate a letto.

PORZIA. Bruto è malato? È dunque salutare l'uscire mezzo vestito a respirare l'aria fresca della mattina? Come! Bruto è ammalato — e lascia il suo tepido letto, per affrontare i perniciosi miasmi della notte, per sfidare l'aria umida e impura che aggraverà il suo male? No, o mio Bruto; il male che vi tormenta è nell'anima vostra, ed io in virtù dei miei diritti e del titolo che io porto, debbo saperlo. Io vi scongiuro, in ginocchio, per la mia bellezza una volta lodata, per tutti i vostri voti d'amore, e per quel voto supremo che ci unì insieme e fece di noi due una sola persona, rivelate a me, che sono parte di voi stesso, che cosa è che vi affligge così, e chi sono quelli uomini venuti stanotte a trovarvi; poichè ne sono venuti sei o sette, che nascondevano il viso alle tenebre stesse.

BRUTO. Non vi inginocchiate, o mia gentile Porzia.

PORZIA. Io non ne avrei bisogno, se voi foste il mio gentile Bruto. Nel nostro contratto di matrimonio, ditemi, o Bruto, fu messa forse, questa restrizione, che io non dovessi conoscere i segreti che vi riguardano? Io non sono un altro voi stesso che in una certa misura, per tenervi compagnia a ta-

vola, per riscaldare il vostro letto, e ciarlare talvolta con voi? Se ciò è tutto, Porzia è la concubina di Bruto, non la sua sposa.

BRUTO. Voi siete la mia vera e nobile sposa; voi mi siete cara, o Porzia, quanto le grosse stille che affluiscono al tristo mio cuore.

PORZIA. Se ciò fosse vero, io saprei il vostro segreto. Io sono una donna, è vero, ma la donna che Bruto ha presa per moglie. Io sono una donna, è vero, ma la donna che si chiama figliuola di Catone. Credete voi che avendo un tal padre e un tal marito, io non sia più forte del mio sesso? Apritemi i vostri pensieri; io non li rivelerò. Io ho sottoposto ad una forte prova la mia fermezza, facendomi da me una ferita qui nella coscia. Io posso sopportare ciò, e non sarei buona a serbare i segreti di mio marito?

BRUTO. O Dei, Rendetemi degno di così nobile moglie! (*Battono alla porta*) Sta' sta', qualcuno batte! Porzia, esci un istante, e saprai subito i segreti del mio cuore. Ti spiegherò tutto. Saprai i miei disegni e la cagione del mio cruccio. Va', lasciarmi. (*Porzia esce.*)

In tutta la tragedia Porzia non ricompare che un'altra volta, per pochi istanti, in una scena sublime che descrive l'ansia di lei quando Bruto e i congiurati sono in Senato per uccidervi Cesare. Poi si sa da poche parole di Bruto a Cassio, che Porzia, allorchè ha saputo Marco Antonio e Ottavio trionfanti, e perduta la causa della libertà, si è uccisa. E Bruto, quando Messala venuto da Roma al campo, gli conferma la morte di lei, non dice che queste parole: " Addio dunque, o Porzia. Ora, o Messala, bisogna morire. Solo pensando che anch'essa un giorno sarebbe morta, io ho avuto oggi la forza di sopportare „.

Nella tragedia dello Shakespeare ci sono molte scene superiori per grandiosità, per terribilità, per passione, alla scena che ho riferita fra Porzia e Bruto: ma io non posso mai rileggere questa scena senza

provare una commozione profonda. Porzia è, come dice il Dowden, l'ideale della virtù stoica incassato in un fragile corpo di donna: è la personificazione dell'energia femminile: il contrapposto perfetto della debolezza di Ofelia; ma essendo ciò, ella è pur sempre, nota lo stesso Dowden, una natura essenzialmente muliebre e delicata; è sensibile al dolore pe' suoi cari, non meno di Ofelia; prova per essi, non meno di Ofelia, tutte le ansietà di una donna che ama; e per ciò solo anche essa ha virtù di commuoverci. Ma la commozione che desta in noi Porzia è di natura ben diversa da quella che proviamo per Ofelia. Dinanzi alla figura di Porzia ci sentiamo commossi e ammiriamo; dinanzi alle sciagure di Ofelia un sentimento solo occupa l'animo nostro, la compassione.

VI.

Io ho parlato di quattro appena delle eroine dei drammi shakespeariani, e delle quattro ne ho prese tre aventi a comune le principali caratteristiche; le ho prese a bello studio, per mostrare quanta varietà ci sia anche nelle creazioni del poeta che possono a prima vista parere più somiglianti; c'è in esse la varietà vera, la varietà intima, quella che la natura mette in tutte le sue creature.

Anche il poco che ho detto basterà, spero, a mostrare che non ebbi torto quando mi inalberai contro l'amico che accusava d'uniformità le donne del teatro shakespeariano; a mostrare che egli, quando lanciò quell'accusa, forse non avea in mente che due soli dei trentasette drammi del poeta inglese, i due che più spesso si rappresentano sulle nostre scene; e

che anche nel giudicare le donne di quei drammi egli non era interamente nel vero, egli giudicava ci guardando più ad una qualità sola che a tutto il complesso delle qualità, più a certe apparenze esteric che all'intima natura delle due donne.

Ma so bene che col poco che ho detto non posso aver dato ai lettori nemmeno una lontana idea ciò che sono, considerate nel loro insieme, le donne del teatro shakespeariano; e mentre debbo staccarmi da esse, me le sento ronzare d'attorno, me le veggo passare dinanzi, turba romoreggiante e confusa, ignorandosi che della maggior parte di loro io non abbia neppure mentovato il nome.

Veggio accanto alla innamorata Giulietta la dura e fredda sua madre, veggo e sento la grottesca figura della nutrice, che assorda l'aria e stanca pazienza altrui coi suoi sconclusionati e petulari discorsi. Veggo in compagnia di Miranda le gentili e delicate fanciulle Jessica e Perdita, formanti con essa un gruppo, da cui le Grazie non sdegnerebbe di essere rappresentate; e Amore, che condusse Giulietta alla tomba, bacia in fronte quelle tre innocenti creature consacrando alla felicità.

Dietro alla pallida Ofelia, che canta le sue melanconiche canzoni, dietro alla sbigottita Desdemona, che preme e si raccomanda con gli accenti disperati della innocenza, ridono le gioconde faccie e suonano le grasse risate di Mrs. Ford e Mrs. Page, le allegre spose di Windsor. Non lungi ad Imogene, a Ermione, a Isabella, le forti e magnanime donne che combatterono contro la malignità umana e trionfarono; non lungi alla tragica figura di Lady Macbeth, nel cui animo delicato un folle sogno d'ambizione addensò tante tenebre e tante ruine, sento Rosalina, Maria, Cal

rina, Beatrice, cicalare giocondamente, facendo gara tra loro e coi loro amatori di motti spiritosi e pungenti. Veggo accanto alla santa martire Cordelia le scellerate sorelle Gonerilla e Regana; veggo accanto alla moglie di Bruto la madre e la moglie di Coriolano, Volunnia e Virgilia, rappresentanti l'ideale della donna nella famiglia degli antichi Romani.

Veggo la debole, leggera e falsa Cressida ragionare con Lady Anna, la donna che dopo tre mesi di vedovanza accettò la corte e la mano di Riccardo III, che le avea ucciso il marito “, la donna che non avendo, osserva Mrs. Jameson, alcun saldo principio di virtù, fu buona finchè le mancò l'occasione e la tentazione del male „. E sola in disparte, guardando ad esse in atto di superbo dispregio, veggo Cleopatra, la bellissima regina che “ strette nelle sue picciole mani le forti mani dominatrici del mondo, abbattè, scrive il Dowden, con la sensuale malia dell'Oriente la romana virilità „.

Veggo una graziosa turba di donne e fanciulle in giubba e calzoni, Giulia, Porzia, Jessica, Rosalinda, Imogene, Viola “, non meno femminili e graziose nei maschili travestimenti, che in cappellino e in gonnella „. Veggo una densa folla di regine e di principesse che piangono, gridano, chiamando i mariti e i figliuoli spenti anzi tempo dal ferro assassino della così detta ragione di Stato; e in mezzo ad esse la formidabile figura di Margherita d'Angiò, che levando al cielo la pallida fronte, sbigottisce le stelle con le sue terribili maledizioni. E veggo, dietro queste, altre e altre ancora; e tutte vorrebbero che io parlassi di loro, che narrassi le loro gioie e i loro dolori, i loro sentimenti e le loro passioni, le buone opere che fecero e le malvagie.

Ma io debbo tornare a Dante, al poeta nostro, e conchiudere.

VII.

Le donne di Dante non possono, l'ho già detto, contendere per numero e varietà con quello dello Shakespeare. Pochi nomi potrei aggiungere alle donne dantesche da me nominate fin qui; perchè, come accennai fin da principio, io parlo di donne interamente umane; e perciò Beatrice, Lucia, Lia, Rachele, Matelda, e simili altre splendide e graziose creature della immaginazione del nostro poeta rimangono necessariamente fuori del mio discorso.

Ma io accennai anche che, quanto a verità e realtà di caratteri, e quanto a potenza drammatica, l'autore della *Commedia* non ha, secondo me, niente da invidiare allo Shakespeare.

Poniamo mente anzi tutto alla differenza enorme fra lo strumento artistico del quale disponeva ciascuno dei due poeti per esprimere le sue creazioni drammatiche. Lo Shakespeare aveva a sua disposizione la scena, nella quale poteva muovere con pienissima libertà i suoi personaggi, facendoli parlare e operare non altrimenti che nella vita, senza quasi limitazione di spazio e di tempo: Dante non aveva al suo comando che la forma della narrazione chiusa, come episodio, in un poema di argomento religioso; un poema la cui materia principale erano le pene e le espiazioni delle colpe e i premi della virtù nel mondo delle anime, nell'oltre-tomba; la cui forma era così rigida e stretta, che ciascuna delle tre cantiche in cui il poema era diviso dovea avere il me-

desimo numero di canti, e ciascun canto il medesimo numero di strofe e di versi.

Se questo fu, come disse il Carducci, “ il freno dell’arte, che fece così proporzionata, armonica, quasi matematica, la esecuzione formale della immensa epopea „; e se perciò l’opera del poeta italiano supera di euritmia quella dell’inglese, la supera tanto, che sta, si può dire, ad essa come una cattedrale gotica ad una gran foresta selvaggia; quel freno dell’arte fu anche ciò che impedì al poeta nostro di dare ai fatti e ai personaggi drammatici da lui rappresentati un largo svolgimento; fu ciò che lo costrinse a rinserrare quei fatti e quei personaggi nell’ambito di poche strofe, e talora di pochi versi. La materia drammatica urgeva l’Allighieri da ogni parte, ed è penetrata per mille pori nella *Commedia*; ma il poeta impedito di arrestarsi troppo a lungo nel suo mistico viaggio, sospinto innanzi da Virgilio e da Beatrice, dovea liberarsi al più presto di quella materia, e il più delle volte liberarsene con pochi accenni fugaci. Se non che in quelli accenni c’è tanta potenza di visione e di espressione, che i personaggi del dramma si staccano dalle parole del poeta vivi e veri, evocando dinanzi alla nostra mente il dramma intero in tutti i suoi più importanti particolari.

La storia drammatica femminile che Dante ha svolta nel poema con una certa larghezza, con molto maggiore larghezza delle altre è quella di Francesca da Rimini; e tuttavia non occupa più di sessanta versi, cioè uno spazio infinitamente piccolo in paragone dei cinque atti di un dramma. Io non parlerò di Francesca, perchè la truce figura di Lanciotto e le innamorate e lacrimose figure de’ due cognati, il cui amore fu più forte della tomba, e quel libro fatale

che fu la rivelazione e la fine dell'amore, stanno scolpiti in modo incancellabile nella mente di quanti hanno letto il Canto V della prima cantica della *Commedia*. Nè anche mi indugierò a parlare della Pia Tolomei. Io accennai già come il poeta abbia chiuso in tre versi il dramma di quella bellissima infelice e innocente. — Disfecemi Maremma; e come, lo sa colui che mi diè l'anello di sposa. — Tutto il dramma è in queste parole, che nella loro brevità ci rivelano il primo sbigottimento della misera donna, la sua terribile disperazione, che cresce, cresce ogni giorno, finchè alla disperazione vengono meno le parole e le lacrime; e succedono la rassegnazione e il silenzio, e al silenzio la morte.

Ho detto che la materia drammatica urgeva l'Allighieri da ogni parte, lo urgeva più ancora che non urgesse lo Shakespeare. A me i tempi nei quali visse l'Allighieri paiono più drammatici di quelli nei quali visse lo Shakespeare. Allo Shakespeare difatti i suoi tempi diedero tutta la forma, non tutta la materia del dramma. C'era nella Londra del secolo decimosesto la stessa esuberanza di vita, la stessa esplosione selvaggia di appetiti e di passioni che nella Firenze dei secoli decimoterzo e decimoquarto; ma a Firenze c'erano di più le divisioni e gli odi tra famiglia e famiglia, divisioni e odi che si disciplinavano, se mi è lecito dir così, nei partiti politici; divisioni e odi che si trasmettevano come una sacra eredità di sangue dai genitori ai figliuoli, e che facevano della città un campo di battaglia sempre in arme. Ogni partito cercava di sopraffare il partito avverso, ricorrendo per ogni menomo caso alle uccisioni, alle rapine, agl'incendi. Ogni famiglia cercava di accrescere la potenza sua e del suo partito in tutti i modi

che poteva: uno dei più comuni l'estendere le parentele per via di matrimoni: si maritavano le figliuole. le sorelle, senza il loro assenso, a loro insaputa, appena uscite di puerizia, o anche prima. E queste poverette, fatte mogli per forza, entrate in case di gente a loro odiosa o sconosciuta, quando forse cominciavano a rassegnarsi alla loro fortuna e a cercare nella nascente famiglia la pace della loro esistenza. un bel giorno si vedevano invase spogliate arse le case, uccisi i figliuoli, cacciate esse e tutti i loro in esilio; si vedevano, che è peggio, rimandate a casa loro dai mariti, costrette dai parenti ad altri matrimoni da cui la loro onestà ripugnava. Talune, di animo più forte, reagivano moralmente; e non potendo altro, chiedevano a Dio, come la senese Sapia, l'estermidio dei loro concittadini. Le più soccombevano sotto il peso della sciagura, o fuggivano il mondo. volgendosi per conforto alla religione.

Isidoro Del Lungo, nel primo dei suoi scritti da me citati, ha narrato com'egli solo poteva la storia di queste infelici, ha citato i nomi di molte, ha descritto i loro casi pietosi, le loro ansie segrete, i loro disperati dolori. Cotesti casi, coteste ansie, cotesti dolori, si riflettono tutti nella *Commedia*. Leggendola, noi ci vediamo di tratto in tratto passare dinanzi una di quelle figure di donne desolate a cui gli odi e le ire di parte dei padri, dei mariti, dei fratelli, tolsero ciò che è il massimo bene della donna, la vita della famiglia. La grande anima di Dante, cui niente sfuggì, come nota il Del Lungo, di ciò che accadeva dintorno a lui, che vide tutto e tutto notò, notò con affetto particolare le sciagure di quelle gentili anime di donne alle quali la patria era stata, non meno che a lui, crudele matrigna. Chi è ben preparato a leg-

E NEL POEMA DI DANTE.

gere la *Commedia*, ritrova in essa tutta la società fiorentina dei tempi del poeta.

Quante cose non dice la storia di quella Sassense che io ho riferita nelle proprie parole Dante! Che lunga sequela di immeritati patimenti dovette affliggere quell'anima gentile per accumularvi tanta mole di odio! — E Piccarda? — Dante trova Piccarda nella sfera della luna, e s'intrattiene a lungo, con essa, richiedendola del suo nome e della sua condizione:

O ben creato spirito, che a' rai
Di vita eterna la dolcezza senti,
Che non gustata non s'intende mai,
Grazioso mi fia, se mi contenti
Del nome tuo e della vostra sorte.
Ond'alla pronta e con occhi ridenti:
La nostra carità, non serra porte
A giusta voglia.

E svelandosi prosegue:

Io fui nel mondo vergine sorella;
E se la mente tua ben mi riguarda,
Non mi ti celerà l'esser più bella;
Ma riconoscerai ch'io son Piccarda.

Poi, dopo avere sciolto alcuni dubbi del poeta risposto ad altre domande di lui, gli narra com'è giovinetta ancora fuggì il mondo, si fece monaca di regola di santa Chiara, e fu poi strappata a forza dal convento; di che quanto ebbe a soffrire Dio solo sa.

Dal mondo..... giovinetta
Fuggi' mi, e nel suo abito mi chiusi,
E promisi la via della sua setta.

Uomini poi a mal, più ch'a ben, usi,
Fuor mi rapiron della dolce chiostra;
E Dio si sa qual poi mia vita fusi.

In tutto quel mirabile canto terzo del Paradiso risplende, come nell'aspetto di Piccarda quale esso apparve a Dante, non so che divino, che trasmuta, si direbbe quasi, dai primi concetti la poesia della *Commedia*, per renderla degna di cantare *la gloria di colui che tutto muove*; ma anche qui al divino si inframmette quasi furtivamente l'umano; anche qui sotto le armonie gloriose celebranti le gioie inefabili del paradiso, suonano i sospiri e i gemiti che conquistarono quelle gioie.

E Dio si sa qual poi mia vita fusi.

Perchè Dante, come lo Shakespeare, fu un poeta profondamente umano ed altamente drammatico.

VIII.

Ma Dante e lo Shakespeare hanno rappresentato nelle opere loro anche la donna cattiva. — È vero; ed io ho accennato appena i nomi di quattro o cinque delle donne cattive dello Shakespeare, e non ho nominata neppure una delle dantesche.

I due grandi poeti dell'umanità dovevano, come tutto l'uomo, così rappresentare tutta la donna, cioè le buone qualità di lei e le non buone; ma a me importava sopra tutto mostrare come essi rappresentarono le buone; m'importava sopra tutto mostrare con quanto particolare affetto studiarono e ritrassero dal vero la donna d'alto animo e d'alto

intelletto, la donna virtuosa, affettuosa, pietosa, appassionata, gentile.

E qui mi basterà aggiungere che il numero delle donne buone ritratte dai due poeti è molto superiore a quello delle cattive; che Dante non si trattiene mai a parlare lungamente di queste o con queste, ma il più delle volte si contenta di lanciare i nomi loro bollandoli con un aggettivo, e talvolta di lanciarli senz'altro, *con quella potenza di vitupero* (sono parole del Del Lungo) *ch'ei sa*; e che, quanto allo Shakespeare, anche nelle donne cattive da lui rappresentate non manca quasi mai un sentimento buono, delicato, pietoso, che è come un avanzo di virtù, attestante la bontà della natura femminile anche in mezzo alle rovine della colpa e del vizio. Gonerilla e Regana sono una eccezione, sono una deviazione dall'ordine naturale del creato, sono (ha ragione il Dowden) lupi, non donne. La malvagità di alcune madri e mogli di principi e re, nei drammi storici inglesi, è un effetto dell'ambizione; ma in fondo a quell'ambizione c'è l'amore dei mariti e dei figli. La madre d'Amleto, la Clitennestra danese, è legata da un sentimento di sincera affezione ad Ofelia. Nella crudeltà sicura e feroce di Lady Macbeth c'è lo sforzo violento di un animo femminile traviato; ma sotto lo sforzo l'animo si spezza, e la delicata natura della donna riappare. Quella macchia di sangue che Lady Macbeth vuole e non può lavare via dalla sua mano è l'espiazione del delitto da lei commesso.

Conchiudiamo. La parte che l'elemento femminile ha nelle maggiori opere dei due maggiori poeti dell'età moderna, e il modo come quell'elemento è in esse rappresentato, mostra che i due poeti ebbero della donna un alto concetto; e che se all'uno fu

dalla forma dell'arte sua conceduto di svolgere quell'elemento con maggiore larghezza di esposizione drammatica e con maggiore varietà di caratteri: nell'altro non fu minore la potenza della visione e rappresentazione del vero. Cosicchè l'uomo che, uscito appena dal medio evo, dava all'Europa il più grande poema dell'arte nuova e della nuova religione, avrebbe anche potuto in altre condizioni di tempi e di studi essere lo Shakespeare d'Italia.

LA QUESTIONE BACONIANA

I.

Quando Mrs. Henry Pott nel 1883 pubblicò il suo famoso libro (*The Promus of Formularies and Elegancies of Francis Bacon*) a sostegno della nuova teoria che l'autore dei drammi dello Shakespeare era Bacone, la teoria, senza essere tanto antica quanto alcuni fanatici hanno voluto farla credere, non era neppur nuova. Fino dal secolo passato alcuni aveano messo innanzi il dubbio che lo Shakespeare non fosse il vero autore dei suoi drammi; ma la teoria che li attribuisce a Bacone nacque intorno alla metà di questo secolo; e il vero genitore, cioè la vera genitrice, di essa fu Miss Delia Bacon, una americana ingegnosa ed erudita, che nel *Putnam's Magazine* del gennaio 1856 pubblicò un articolo, intitolato *Guglielmo Shakespeare e i suoi drammi*, col quale sosteneva che quei drammi erano, come chi dicesse, un gran trattato di filosofia, di cui nessun altri fuorchè Bacone poteva essere autore.

Le donne, generalmente, non diventano madri senza l'aiuto dell'uomo. Io perciò suppongo (e la sup-

posizione non mi pare sballata) che la teoria messa al mondo da Miss Bacon avesse anche un genitore. E non mi pare improbabile che costui potesse essere quel Jamieson, che nel *Chambers's Edinburgh Journal* del 7 agosto 1852 lanciò questa impertinente domanda: *Chi scrisse Shakespeare?* (Who wrote Shakespeare?); e alla domanda rispose, che i drammi del commediante Shakespeare doveano essere stati composti da un poeta pagato dal commediante; ma chi fosse o potesse essere questo poeta non disse. L'impertinente domanda fu forse il germe che fece nascere nella testa di Miss Bacon la teoria baconiana. Potrebbe anche darsi che il germe fosse più antico: poichè fino dal 1848 in un libro di C. Hart, intitolato: *The Romance of Yachting*, si metteva innanzi quella medesima opinione della impossibilità che lo Shakespeare avesse scritto i suoi drammi. La ricerca, si diceva in quel libro, sarà *quali furono i letterati capaci di scrivere i drammi che vanno sotto il nome di lui*.

Vero è, se dobbiamo credere al recente biografo di Miss Bacon, Teodoro Bacon, ch'ella visse così ritirata in sè e nei suoi studi, che probabilmente la notizia di quelle opinioni non potè giungere fino a lei; e non c'è ragione di credere, dice il biografo, ch'ella s'ingannasse o volesse ingannare quando affermava che la scoperta era tutta sua, che era una specie di rivelazione venuta direttamente al suo spirito dallo studio dello Shakespeare. Io non voglio contraddire a queste osservazioni dell'egregio biografo; ma non posso astenermi dal notare la singolare coincidenza che i dubbi intorno allo Shakespeare cominciarono a germogliare nella testa di Miss Bacon appunto nel 1852, quando cioè comparve nel *Chambers's Edinburgh Journal* l'articolo del Jamieson.

Alcuni han trattato di pazza la povera Bacon; ma pazza veramente non fu. Si fissò nell'idea di aver fatto la grande scoperta che l'autore dei drammi dello Shakespeare era Bacone; e la fissazione andò tanto innanzi, ch'ella si mise in capo di dover trovare entro la tomba dello Shakespeare a Stratford la prova materiale del fatto. Pazza veramente non fu; ma la fissazione in quella idea assorbì tutta la sua vita e il suo ingegno, e la condusse a morire, dopo stenti e privazioni incredibili, in una casa di salute.

Alcuni han messo fra gli approvatori e seguaci della teoria di Miss Bacon l'Emerson, l'Hawthorne e il Carlyle; ma nessuno dei tre ebbe pelo che pensasse a cotesto. L'Emerson, amico ed estimatore della Bacon, quando essa nel 1853 volle andare in Inghilterra per meglio studiare e maturare la sua teoria, e cercarne le prove nei luoghi ove lo Shakespeare avea vissuto, le diede lettere di presentazione e raccomandazione per il Carlyle ed altri amici, e il Carlyle accolse con cortesia la Bacon, e cercò di esserle utile come poteva.

Ma, quanto alla teoria di lei, l'Emerson era tanto lontano dall'approvarla, che la chiamò un *brillante paradosso*; e il Carlyle ne scriveva all'Emerson stesso così: " Io non ho mai veduto in vita mia niente di così tragicamente donchisciottesco come la shakespeariana impresa di lei (della Bacon): ahimè, ahimè, essa non ne raccoglierà che dolore, fatica, e disillusioni! Io fo ben volentieri per lei quello che posso, — che è molto più di ciò che essa domanda; ma non ci è la più piccola possibilità di vero nella teoria che ha preso a sostenere; e la speranza di dimostrarla o di trovare il più piccolo documento a sostegno di

essa, è eguale a quella di abbattere i molini a vento con un colpo di lancia „.

L'Hawthorne scrisse, è vero, la prefazione all'opera alla quale Miss Bacon consacrò tutta la sua vita, e con la quale svolse ampiamente la teoria esposta in modo sommario nell'articolo del *Putnam's Magazine*, opera che intitolò la *Filosofia dei drammi dello Shakespeare svelata*. Ma in quella prefazione, piena di rispetto e di stima per la Bacon, non c'è una parola dalla quale apparisca che l'Hawthorne partecipava le idee e le convinzioni di lei. Egli si limita a constatare la sincerità e la onestà del libro, e ad attestare che, qualunque potesse essere il giudizio del pubblico sulla questione, l'abilità impiegata nella composizione di esso fu degna del grande argomento.

II.

Qualche tempo innanzi che fosse pubblicato nel *Putnam's Magazine* l'articolo di Miss Bacon, il proprietario del giornale lo mandò sulle prove di stampa ad un valoroso critico, Riccardo Grant White, richiamando l'attenzione di lui sull'importanza dell'articolo, e pregandolo di scriverci un po' d'introduzione. Il Grant White era uno dei più noti studiosi e dei più notevoli illustratori dello Shakespeare in America, ed avea di fresco pubblicato il suo importante libro *Shakespeare's scholar*. La cortesia non era una delle qualità in lui più lodate; ma quanto a franchezza, non c'era da desiderare di meglio. Egli lesse attentamente, e senza nessuna prevenzione, l'articolo, e lo rimandò al proprietario del giornale, declinando l'onore di farvi la introduzione, e dicendo che la donna che lo

aveva scritto non era nè una sciocca, nè un' ignorante, ma che doveva esser pazza; cioè, pazza, proprio no, ma una donna che non aveva, come diciamo noi, tutti i suoi venerdì.

Quando poi nel 1883 Mrs. Pott, come ho detto di sopra, pubblicò il *Promus of Formularies*, etc. di Bacone, con note e raffronti intesi a dimostrare che chi aveva fatto quella specie di zibaldone o prontuario di formule, modi di dire, proverbi, etc., doveva essere l'autore dei drammi dello Shakespeare, se non anche di quelli di parecchi altri scrittori drammatici, il Grant White perdè la pazienza, e scrisse intorno a quella pubblicazione un articolo, sulla fine del quale diceva: " La questione baconiana è una pazzia letteraria di certe signore d'ambo i sessi, che le fa meritevoli delle più tenere e simpatiche cure. Non potrà cessare d'un tratto: al contrario: è possibile che diventi una epidemia mentale. Poichè non c'è teorica, non fantasia, o pazzia, che a forza d'insistenza e di agitazione non possa svolgersi in un movimento, o anche in una scuola. Io non dispero di vedere una società baconiana, con una schiera di vice-presidenti di ambo i sessi, che possa mettere in pensiero pei suoi allori la nuova società shakespeariana. Comunque, trattasi di una pazzia che vuol essere curata con tutta l'arte e la tenerezza che la scienza medica moderna e l'umanità raccomandano. Si dovrebbero provvedere asili adatti ed allestire ambulanze, con cavalli già in ordine; e non appena i sintomi della pazzia baconiana si presentano, il paziente dovrebbe essere trasportato immediatamente all'asilo, provveduto di penne, inchiostro e carta, di un esemplare delle opere di Bacone, di uno dei drammi dello Shakespeare e della *Concordanza shakespea-*

riana di Mrs. Cowden Clarke. E i prodotti letterari, che sarebbero certamente copiosi, dovrebbero essere ricevuti per la pubblicazione con rispettosa deferenza, e poi — consegnati alle fiamme. Così le innocenti vittime della malattia si manterrebbero calme e tranquille, e il mondo sarebbe protetto contro la debilitante influenza di fastidiosi volumi di chiacchiere inutili „.

L'articolo del Grant White, il quale del resto rendeva giustizia alla sincerità delle convinzioni e all'ingegno di Mrs. Pott e provava con buoni e forti argomenti la nessuna saldezza dell'edificio da lei architettato a provare la sua tesi, era, dobbiam confessarlo, spietato; spietato nella forma, ed anche un po' ingiusto: perchè in fin dei conti, tanto il libro di Miss Bacon quanto quello di Mrs. Pott, benchè ispirati da un'idea falsa, e intesi a provare una cosa assurda, attestavano acume d'ingegno, conoscenza dello Shakespeare e della letteratura del suo tempo, e non erano, come aiuto allo studio del grande poeta, perfettamente inutili. Aggiungasi che quando il Grant White scriveva il suo articolo, era già uscita da un pezzo un'altra importante opera in difesa della teoria baconiana, della quale egli non fa cenno; la più importante di tutte, quella che è considerata oramai come il vangelo dei baconiani, ed a cui riconoscono un valore nella letteratura shakespeariana anche i più feroci avversari del baconianismo; l'opera dell'americano Nathaniel Holmes, intitolata *The Authorship of Shakespeare*, pubblicata la prima volta nel 1866, in due volumi, e della quale furono fatte altre due edizioni.

Dunque sì, il Grant White fu spietato, e anche un po' ingiusto, condannando tutte a rifascio, come

fastidiosi volumi di chiacchiere inutili, le opere dei baconiani; ma fu anche profeta quando scrisse che la pazzia baconiana non avrebbe cessato così per fretta, e avrebbe potuto diventare una epidemia mentale. Anzi i fatti sono andati al di là della sua profezia. S'egli avesse vissuto ancora altri tre anni (morì nel 1885), avrebbe veduto non solo sorgere la società da lui profetata (fu istituita nell'anno stesso ch'egli morì), ma la pazzia baconiana assumere proporzioni più grandi ch'egli forse non prevedeva, e toccare il suo apogeo con la grandiosa opera, in due grossi volumi in ottavo, di Ignazio Donnelly, intitolata *Il Gran Criptogramma* (The Great Cryptogram).

III.

Io non scrivo uno studio, ma una breve notizia, su la questione baconiana, e perciò non posso permettermi il lusso di dare, nemmeno per sommi capi, la storia della *eresia*, come un'altra erudita signora, Carlotta Carmichael Stopes, la chiama. Mi basterà accennare che fino dal 1882 l'americano M. V. Wyman pubblicava una bibliografia della singolare controversia, con note ed estratti, nella quale citava non meno di duecentocinquantacinque fra libri opuscoli e articoli; e da quel tempo in poi i libri, gli opuscoli e gli articoli sull'argomento han seguitato a fioccare; e, la questione ingrossando sempre più, han preso più viva parte ad essa anche i tedeschi e gl'inglesi. Nel 1884, l'anno dopo la pubblicazione del *Pro-mus*, Mrs. Pott mandò fuori un opuscolo intitolato *Trentadue ragioni per credere che Bacone scrisse Shakespeare*, opuscolo nel quale sono condensati tutti gli

argomenti coi quali l'Holmes e gli altri baconiani sostengono e illustrano la parte generale della questione; l'anno appresso ne pubblicò un altro con cui, sotto altra forma, e sotto il titolo interrogativo, *Bacone scrisse Shakespeare?*, esponeva le stesse idee, e metteva innanzi a sostegno di esse nuovi argomenti. Fra i nuovi argomenti c'era questo, che Bacon potè scrivere i drammi dello Shakespeare, perchè era figliuolo di una signora, e lo Shakespeare non potè scrivere i suoi drammi, perchè sua madre era una contadina; tanto la fissazione in un'idea può fare smarrire il senno e perdere la nozione dei fatti più comuni anche alle persone più colte e ingegnose. Mrs. Pott si dimenticò semplicemente di questi due fatti, che la madre dello Shakespeare non fu niente affatto una contadina, e che fu veramente una contadina la madre di Roberto Burns; si dimenticò anche che dei fatti simili a questo secondo nella storia della poesia ce ne sono parecchi; si dimenticò, per citarne alcuni, che il Marlowe fu figlio di un calzolaio, il Massinger di un servitore, il Keats di uno stalliere.

I due opuscoli di Mrs. Pott non levarono gran romore; anzi per un po' di tempo la questione parve sopita; ma sotto l'apparente sopore essa faceva il suo cammino, preparando agli studiosi dello Shakespeare la maggiore delle meraviglie. Tra il 1887 e l'88 apparve nei giornali americani ed inglesi una notizia sbalorditoia; la notizia che *un americano aveva trovato la prova di fatto, prova provata, irrepugnabile, della baconiana paternità dei drammi dello Shakespeare*. Oramai non c'era più dubbio; la povera Miss Bacon non s'era ingannata: quella prova ch'essa non era quale essa aveva errato di quello Shakespeare tentando

di aprirla, per la quale aveva perduto la ragione e la vita, quella prova esisteva; soltanto era stato concesso di trovarla ad uno più fortunato di lei.

La curiosità destata da questa notizia naturalmente fu grande. Si cominciò a domandare, a indagare; si seppe che il fortunato scopritore, il quale non era altri che Ignazio Donnelly, stava pubblicando un libro col quale comunicava al mondo la sua preziosa scoperta, il gran segreto che svelava il vero autore delle opere dello Shakespeare; e gl'impazienti non poterono stare alle mosse; si procurarono le bozze di stampa di una parte del libro; diedero notizia del gran segreto su pei giornali; e cominciò intorno ad esso, prima assai che fosse pubblicato, una tempestosa polemica.

Il gran segreto, cioè il *Gran Criptogramma*, era una specie di cifra con l'aiuto della quale ogni buon cristiano avrebbe potuto leggere nella famosa edizione *in folio* delle opere dello Shakespeare del 1623 la narrazione del come e del perchè i drammi del gran tragico, divulgati e stampati lui vivo e lui morto sotto il suo nome, e tenuti per suoi da tutti i contemporanei, e per oltre due secoli dal consenso universale dei posteri, erano stati realmente composti dal filosofo Bacone. Gli shakespeareiani aveano un bel negare, aveano un bel trincerarsi dietro l'autorità dello Spedding, l'autore della grande edizione delle opere di Bacone, un'autorità rispettabile negli studi shakespeareiani, la prima autorità nei baconiani; il quale Spedding, richiesto dall'Holmes del suo parere sulla questione baconiana, avea risposto: " Chiedermi ch'io creda che Bacone sia l'autore dei drammi dello Shakespeare, è come propormi di credere che lord Brougham abbia composto non solamente le opere

del Dickens, ma anche quelle del Thackeray e del Tennyson per giunta. L'autorità sulla quale riposa la mia conoscenza che il Dickens ha scritto il *Pickwick* non è niente migliore di quella sulla quale riposa la mia conoscenza che l'autore dell'*Amleto* è un uomo chiamato Guglielmo Shakespeare...: ma dato che esistesse qualche ragione per supporre che il vero autore dei drammi dello Shakespeare fosse altri che lo Shakespeare, io sono in condizione di affermare che costui, chiunque fosse, non potrebbe essere Francesco Bacone „.

Tutte queste, e cento altre come queste e meglio di queste, potevan parere belle ragioni; ma di fronte ad una prova di fatto non valevan più nulla. Dal momento che nell'*in folio* del 1623 c'era la cifra, e che la chiave di quella cifra, rimasta ignota per oltre 260 anni, era stata trovata da quel fortunato uomo del Donnelly, non c'era più cristi, bisognava abdicare magari alla ragione, al buon senso, rinnegare l'evidenza, ma rassegnarsi a detronizzare lo Shakespeare e mettere la poetica corona di lui in capo a Bacone.

Se era parso meraviglioso che dalla mente di un sol uomo fosse uscita tutta la grande opera poetica dello Shakespeare, e dalla mente di un altro uomo solo tutta l'opera filosofica di Bacone, due opere che sono il prodotto di due genii essenzialmente diversi, dovea parere a dirittura impossibile che quelle due opere fossero uscite da una mente sola. Ma l'impossibile, ma l'assurdo diventavano necessariamente il vero davanti a una prova di fatto come quella trovata dal Donnelly. — Se non che, adagio a' ma' passi. Dove trovò quel fortunato uomo del Donnelly la chiave della cifra? — Ahi! qui mi casca l'asino.

Quella chiave egli sè la fabbricò da sè con grande industria e fatica, lavorandoci attorno alcuni anni. E sapete perchè ebbe la costanza di durare questa lunga fatica? Per la medesima ragione per la quale la povera Delia Bacon finì al manicomio; perchè anche egli era, come lei, un baconiano convinto: ma, di mente più salda, invece di andare a cercar la prova del baconianismo dei drammi shakespeariani dentro la tomba del poeta di Stratford, giudicò più prudente e più spedito di fabbricarsela da sè.

Che cosa è la cifra del Donnelly? — Una combinazione numerica molto complicata mediante la quale si scelgono e mettono insieme l'una accanto all'altra alcune parole tratte dall'*in folio* dello Shakespeare del 1623; e queste parole messe l'una accanto all'altra raccontano chiaramente per filo e per segno tutta la storia dei drammi composti da Bacone e attribuiti allo Shakespeare. Bacone, ci insegna il Donnelly, avea motivi personali, sociali e politici per nascondere ch'egli era l'autore di quei drammi. “ Gli ultimi anni della sua vita furono anni di disonore.... Per un uomo in quella condizione l'aver detto: — in mia gioventù io scrissi drammi per la scena; mi servii dello Shakespeare come di una maschera; divisi con lui il denaro guadagnato alla porta del teatro — non avrebbe fatto altro che attirare sopra il suo capo ignominia e disgrazia. Egli avea moglie, avea parenti, orgogliosi e aristocratici. Egli cercò di essere l'Aristotele di una nuova filosofia. Una confessione come quella avrebbe nociuto al *Novum organum* e all'*Advancement of Learning*; avrebbe oscurato e macchiato la vivida e brillante luce di quella fiaccola ch'egli avea accesa per la posterità „. D'altra parte non c'era ragione, dice il Donnelly, ch'egli ricono-

scesse per suoi i drammi, dopo che avea *laboriosamente inserita* in essi una cifra che qualcuno un giorno o l'altro avrebbe trovata; ciò di che egli era sicuro. — Chi sa che non fosse anche sicuro che questo qualcuno sarebbe stato, dopo più di due secoli e mezzo, Ignazio Donnelly!

Non è vero, o lettori, che non par vero che un bravo ed erudito uomo, come il Donnelly, il quale ha scritto anche un'opera sul mondo antidiluviano, abbia delle idee e faccia dei ragionamenti così, direi quasi, antidiluviani?

IV.

I letterati inglesi più dotti e autorevoli negli studi concernenti lo Shakespeare han sempre guardato con superbo disprezzo alla questione baconiana; non si sono degnati di rispondere; han quasi mostrato di non accorgersi ch'ella esistesse. Tuttavia non mancarono difensori allo Shakespeare. I libri della Bacon, dell'Holmes, di Mrs. Pott ebbero, oltre quella del Grant White, parecchie altre confutazioni. specialmente sopra giornali: ne ha avute anche il *Gran Criptogramma*; non molte, e la maggior parte brevi, ma, come era facile, trionfali.

Non bisogna però tacere che il Donnelly, se ha trovato oppositori, ha trovato anche seguaci e in Inghilterra e in Germania; seguaci non solo, ma emuli, e quasi invidiosi dei suoi allori. Cito i due che han pubblicato opere di maggior lena e più singolari; l'inglese W. F. C. Wigston, autore già fino dal 1884 di un *Nuovo studio su Shakespeare*, (una delle più strane aberrazioni e allucinazioni che si possano immagi-

nare), il quale, poco dopo la comparsa del *Gran Criptogramma*, diede in luce un secondo libro non meno strano del primo, intitolato *Bacon, Shakespeare and the Rosicrucians*; e il tedesco conte K. F. Vitzthum von Eckstädt, che intorno allo stesso tempo pubblicò a Stuttgart un libro sulla genesi dei drammi di Shakespeare (*Shakespeare und Shakspeare; zur Genesis der Shakespeare-Dramen*). Il Wigston, per quanto si senta in lui l'influenza del Donnelly, dichiara che la sua opera è affatto indipendente dal *Gran Criptogramma*; e veramente egli batte una strada diversa, ma che ha il solo merito di condurlo a ragionamenti e conclusioni anche più strane e assurde di quelle del Donnelly. Il Vitzthum segue in parte le teorie e le opinioni dell'autore del *Gran Criptogramma*, ma le svolge e le applica a modo suo con molta libertà. Il libro suo fu discusso nei giornali tedeschi anche più largamente di quello del Donnelly, e fece una certa impressione; perchè egli è uno scrittore popolare ed amato in Germania.

Uno dei primi a levare la voce contro il *Gran Criptogramma* fu Teodoro Martin, che con un articolo nel *Blackwood's Magazine*, intitolato *Shakespeare or Bacon*, e ristampato poi in opuscolo con qualche giunta, combattè gagliardamente la teoria baconiana, sostenendo con un sacco di buone ragioni, evidenti a tutti fuori che ai baconiani, gli inviolabili diritti dello Shakespeare alla paternità dei suoi drammi; e si sbrigò in poche parole del Donnelly, dimostrando l'assurdità della tesi da lui sostenuta; tesi che in ultima analisi, secondo il Martin, si riduce a questo, che "Bacon, dopo avere scritto dei drammi immortali, di cui dovè da vivo nascondere la paternità, ma dei quali volle assicurarsi la gloria presso i posterì,

invece di lasciare un ricordo del fatto, come a ogni uomo di buon senso sarebbe caduto in mente di fare nascose il suo segreto in un criptogramma, *del quale non lasciò neppur la chiave*; in un criptogramma distribuito nel più mistico ed imbrogliato modo a traverso le pagine della scorretta edizione del primo *in folio* e di cui fu riserbato lo scoprimento alla faticosa e traviata ingenuità del signor Donnelly „.

Anche una signora, la signora Carlotta Carmichael Stopes, che ho nominata avanti, scese in campo contro il *Gran Criptogramma*, anzi contro tutta la teoria baconiana, vi scese armata di tutto punto, con un volume di oltre 250 pagine, intitolato *The Bacon-Shakespeare answered*, del quale furono fatte, nello stesso anno 1888 in cui fu pubblicato, due edizioni. Il libro discorre ampiamente con molta calma e serenità la questione. Studiati in uno dei primi capitoli il carattere e l'educazione dello Shakespeare, carattere ed educazione che i baconiani con una ingenuità senza pari disconoscono e falsano, l'autrice passa a considerare le qualità interne ed esterne dei drammi del poeta di Stratford e delle opere di Bacone, e trae da questo studio la conseguenza evidente, che lo Shakespeare scrisse i suoi drammi e Bacone le sue opere, nè l'uno potè comporre le opere dell'altro; fa poi la storia della eresia baconiana; ed esamina per ultimo la cifra trovata dal Donnelly, mostrando l'inconsistenza di essa in confronto della cifra di cui parla Bacone nelle opere sue.

Ma il David che, secondo il tedesco Enrico Schai-ble, atterrò il gigante Golia, fu un libretto di sessantaquattro pagine del reverendo A. Nicholson, intitolato: *Nessuna cifra nello Shakespeare: confutazione del Gran Criptogramma dell'onorevole Ignazio Donnelly*.

“ Questo libretto, dice lo Schaible, è un chiaro, ben fondato, ingegnosissimo lavoro che annienta compiutamente le conclusioni del Donnelly „. E lo Schaible ha ragione. Il Nicholson, dopo avere anch'egli dimostrato che il *Criptogramma* non ha niente che fare con la cifra di cui parla Bacone nel suo libro *De Augmentis Scientiarum*, che non ha metodo nè regole fisse nel suo congegno e nella applicazione, e che può quindi portare a qualunque soluzione piaccia a chi se ne serve, dà egli qualche esempio per conto suo delle soluzioni a cui esso può portare. Una delle soluzioni è questa attestazione, che il Nicholson trova per ben cinque volte in cinque luoghi diversi delle opere dello Shakespeare: *Master William Shakespeare writ this Play and was engaged at the Curtain* (Maestro Guglielmo Shakespeare scrisse questo dramma, e fu scritturato al teatro della Cortina). Il *Gran Criptogramma* confuta dunque esso stesso il suo autore.

Viene ultimo fra gli oppositori del Donnelly il nominato Enrico Schaible, con un opuscolo intitolato *Lo Shakespeare autore dei suoi drammi*, diviso in quattro parti. Nella prima, pigliando le mosse dalle luminose prove date dal Nicholson della falsità del *Criptogramma* del Donnelly, l'autore tratta molto succosamente la questione baconiana, dimostrando come manchi di solide fondamenta, anzi di un fondamento qualsiasi, la teoria che vorrebbe fare Bacone autore delle opere dello Shakespeare; nella seconda esamina su quali documenti e solide basi riposi invece l'opinione che ha sempre attribuito allo Shakespeare la paternità delle opere sue; nella terza passa in rassegna ciò che alcuni dei contemporanei e compagni dello Shakespeare pensarono e scrissero di lui, e mostra il grande e incontestabile valore di queste testi-

monianze contro la teoria baconiana; nella quarta ed ultima tratta la questione del nome di famiglia dello Shakespeare, sulla cui grafia gli studiosi shakespeareiani non si sono ancora accordati; tratta questa quistione, perchè essa nel libro del Vitzthum si collega con la questione baconiana.

Se in Germania i libri del Donnelly e del Vitzthum aveano, per la loro singolarità e novità, fatto nascere in qualcuno dei dubbi intorno alla paternità delle opere dello Shakespeare (la singolarità e la novità hanno sempre qualche cosa di attraente), il piccolo libro dello Schaible dovrebbe aver bastato a dileguarli del tutto.

FINE.

227
133
GIUSEPPE CHIARINI



STUDI SHAKESPEARIANI



LIVORNO

TIPOGRAFIA DI RAFF. GIUSTI

EDITORE-LIBRAIO

1897

374

N

—

A, en

port. 0.25



UNIVERSITY OF MICHIGAN



3 9015 05967 5689

FOUND IN LIBRARY

JAN 18 1912





